The Art History

تاريخ الفن





وائل عبدربه







بسم الله الرحمن الرحيم



تاريخ الفن

The Art History

https://t.me/kotokhatab

The Art History

تاريخ الفن

وائل عبدربه

2008



دار يافا العلمية للنشر والتوزيع



طبع بدعم من وزارة الثقافة
2007

مقدمة الكتاب

الفن أو الفنون (Art) هي نتاج إبداعي إنساني وتعتبر لونا من الثقافة الإنسانية لأنها تعبير عن التعبيرية الذاتية وليس تعبيرا عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتـبرون الفـن ضـرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام.

وهناك أنواع عديدة للفنون فمنها فنون مادية كالرسم والنحـت والزخرفة وصنع الفخار والنسيج والطبخ . والفنون الغير مادية نجـدها في الموسيقي والرقص والدراما والكتابة للقصص ورواياتها .

ويعتبر الفن نتاج إبداعي للإنسان حث يشكل فيـه المـواد لتعـبر عن فكره او يترجم احاسيسه أو ميراه من صـور واشـكال يجسدها في أعماله .

وهناك فنون بصرية كالرسـم و النحـت و العمـارة و التـصميم الداخلي والتصوير و فنون زخرفية و أعمال يدوية وغيرها من الأعمال المرئية .

وحاليا تستخدم كلمة فـن لتـدل علـي أعمـال إبداعبـة تخـضع للحاسة العامة كفن الرقص أو الموسيقى أو الغناء أ والكتابة أو التأليف و التلحين وهذا تعبير عن الموهبة الإبداعية في العديد من المهارات.

والبشر بـدؤوا في ممارسـة الفنـون منـذ ٣٠ ألـف سـنة . وكـان الرسم يتكون من أشكال الحيوانـات و علامـات تجريديـة رمزيـة فـوق جدران الكهوف . وتعتبر هذه الأعمال من فن العصر الباليوثي .ومنـذ آلاف السنين كان البشر يتحلون بالزينة والمجوهرات والأصباغ .

وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كان الإنسان تعرف هويته من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه وطرزها و زخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقص . أو من الإحتفالية أو الرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم (مادة) الذي يدل علي قبيلته أو عشيرته . وكان التوتم يزخرف بالنقش ليروي قصة أسلافه أو تاريخهم . وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها أو ثقافتها .

فكانت الإحتفالات والرقص يعبر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقيفية .وكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم . وفي المجتمعات الكبري كان الحكام بستأجرون الفنانين للقيام بأعمال تخدم بناءهم السياسي كما كان في بلاد الإنكا. فلقد كانت الطبقة الراقية تقبل علي الملابس والمجوهرات والمشغولات المعدنية الخاصة بزينتهم إبان القرنين ١٥م. و١٦ م. لتدل علي وضعهم الإجتماعي . بينما كانت الطبقة الدنيا تلبس الملابس الخشنة والرثة . وحاليا نجد أن الفنون تتبع في المجتمعات الكبرى لغرض تجاري أو سياسي أو ديني أو تجاري وتخضع للحماية الفكرية.

هناك أنواع عديدة للفن، منها ما زال عبر التاريخ، ومنها ما ظهر حديثا. اليوم هناك فنون جميلة مثل التصوير والنحت والحفر والعمارة والتصميم الداخلي و الرسم. وهناك فنون كالموسيقى والأدب

و الشعر والرقص والمسرح. وجاء تطويرا على المسرح السينما و رسوم متحركة وفن الصورة.

وقد جاء هذا الكتاب لدراسة تاريخ الفن وتطوره عبر العديد من العصور فتناول الفصل الأول **الفن الأولي** وتحدثنا فيه عن الفنون التي نشأت في العصور الحجرية والتاريخية.

وتحدث الفصل الثاني **الفن المصري القديم** وتناول حضارة الفراعنة وتراثهم المعماري.

وتناول الفصل الثالث **فن بلاد الرافدين** حضارة الدولة الآشورية وتراثهم المنوع.

وتحدث الفصل الرابع **الفن الإغريقي** عن فنون العمارة الإغريقية وفنون التصوير والزخرفة الإغريقية.

وتناول الفصل الخامس **الفن الروماني** فنون الحضارة الرومانية وعوامل تأثرها بالحضارات السابقة بالإضافة إلى التركيز على أبرز الابتكارات المعمارية في العمارة الرومانية.

وتحدث الفصل السادس **الفن القبطي والمسيحي** عن نشأة الفن القبطي الإمبراطورية البيزنطية والعمارة الرومانسكية بالإضافة إلى تاريخ موجز عن الفن القوطي الذي كان ممهداً لفنون عصر النهضة.

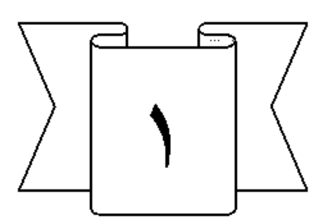
وتناول الفصل السابع **الفن الإسلامي** أسس الفن الإسلامي ونشأة العمارة في العصر الأموي والعباسي والدولة العثمانية.

واختتم الكتاب بالفصل الثامن **فنون عصر النهضة** وتحدث عن الفن الحديث وتحدث عن الفن الأوروبي والعديد من الفنانين الأوروبيين وخلاصة فنونهم المادية كالرسم والنحت وغيرها .

راجين أن يغني هذا الكتاب المكتبة العربية ويسد النقص الحاصل في هذا الموضوع.

المؤلف

الفصل الأول



الفن الأولي



الفن الأولي

عاش الإنسان حقبا عديدة تمتد لملايين السنين ويقسم البـاحثون عادة وجود الإنسان الذي وجدوا له آثاراً **محسوسة إلى قسمين رئيسيين هما:**

١- العصور الحجرية.

٢- العصور التاريخية.

ويقسمون العصور الحجرية بشكل عام إلى ثلاثة أقسام هي:

(أ) العصر الحجري القديم.

(ب) العصر الحجري الوسيط.

(ج) العصر الحجري الحديث.

أما العصور التاريخية فهي تلك العـصور الـتي انبثقـت في يـوم معرفة الإنسان للكتابة في الربع الأخير مـن الألـف الرابـع قبـل مـيلاد المسيح عليه السلام، وبقيت مستمرة إلى يومنا الحاضر. وبـدأت خـلال العصور التاريخية بـواكير المـدنيات الـتي لم تلبـث ان شـكلت تكونـات سياسـية تـدرجت إلى ان أصـبحت ممالـك ثـم إمبراطوريـات مترامية الأطراف، نشأت أحياناً في الشرق وأحياناً في الغرب.

ترك الإنسان خلال مسار حياته المديد فنـون عديـدة ظهـرت في أدواته الحجرية يوم ان كان رحالاً باحثاً عن قوته ملتقطاً جامعاً لـه ممـا يوجد في بيئته النباتية والحيوانية. لم يترك الإنسان المبكر فنوناً تنبىء عن حياته الروحية والمادية بما فيها معتقداته وأفكاره ونظرته لما حوله سـوى

أدواته الحجرية التي تظهر عليها بعض اللمسات الإنسانية المنبعثة عن فكر وهدف.

انصرمت العصور الحجرية أو لنقل انقضى جل زمنها ليصل إلى قرابة نهايته في العصر الحجري الوسيط الذي يقال أن ثقافته ليست إلا استمراراً لثقافة العصر الحجري القديم الأعلى الذي ننحدر نحن من إنسانه الذي عاش إبانه. ذلك الإنسان الذي لجأ لسبب من الأسباب أو لبضعة أسباب إلى أن يقيم جل وقته داخل كهوف جبلية توجد طبيعياً، ما عدا الوقت الذي يخرج خلاله إلى السهوب والسهول والغابات من أجل احضار ما يلزم من أخشاب وقوت بشقيه النباتي والحيواني.

خلال هذين العصرين بدأت فنون الإنسان بالظهور والتي من أهمها رسومه الجدارية بموضوعاتها المتعددة. خلف الإنسان فناً راقياً قياساً بزمنه وحياة الإنسان المتواضعة.

تعددت المناظر، وتعددت الالوان المستخدمة، وتعددت طرق الرسم فمنه القريب من الشكل الطبيعي أو البعيد عنه، وفيه ذو البعد الثلاثي الحركي أو الثابت. وظهرت فنون أخرى على العظام والاخشاب ورسوم لأدوات تخبر بعشق الإنسان للفن تنتشر ثقافة ذلك الإنسان من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب بطابع واحد هو الرسم على جدران الكهوف وواجهات الجبال علماً ان المواضيع تختلف من نقطة إلى أخرى لكنها لا تخرج عن حيز المجالات التي ذكرنا اعلاه. نحن في العصر الحاضر ندرس تلك الثقافة التي من ابرز مظاهرها الفن وموضوعاته، ولكننا نقف حائرين أمام تفسير مقبول للأسباب التي دفعت بهذا الفن إلى الظهور. يرجح البعض أن أهم الأسباب وراء

ظهور تلك الفنون هي معتقدات الانسان واعتقاداته بالأشياء والظواهر من حوله وفي عالمه المدرك وما وراء ذلك بدوافع منها الخوف ودرء الخطر، والحب وجلب المنفعة. ويرى هؤلاء أن الإنسان جسّد كل شيء خافه أو حبه أو تمناه. ويرى فريق آخر أننا نحن الذين فسرنا ما وجدنا بما ظننا انه هو الصحيح، ويرجحون ان اغلب مواضيع فن الإنسان جاءت بسبب أعجابه بما يرى. فمثلاً جسد الإنسان صورة الأسد لاعجابه بشجاعته وأقدامه، ورسم الجبل بمثلث مصمت أو مفرغ لشموخه وعلوه وبعد منتهاه وهكذا.

ومع بداية الاستقرار في قرى ومستوطنات، ثم ممالك وامبراطوريات تطورت الفنون وتشعبت في مواضيعها وأفكارها وشموليتها لمعظم قطاعات المجتمع واقتصار أنواع منها على فئات محددة.

العصور الحجرية

تُقسَم العصور الحجرية – وهي العصور التي اعتَمَد فيها الإنسان اعتمادًا رئيسيًّا على الأدوات الحجرية – إلى العصر الحجري القديم (الباليوليثي) والعصر الحجري الأوسط (الميسوليثي) والعصر الحجري الحديث (النيوليثي). ويُقسَم الباليوليثي إلى أدنى وأوسط وأعلى. وإبان مراحل الباليوليثي الطويلة تطورت الصناعة الحجرية من أشكال خشنة إلى أشكال دقيقة وفعالة، وصنع أدوات عديدة من العظام، حيث صُنِعَتْ من عظام الحيوانات الرماحُ القصيرة والخطافات

والإبرة ذات الخرم والمخارز. ومع بداية الباليوليثي الأعلى، تنوعت الثقافات إلى حدٍّ كبير في أنحاء العالم كافة. لكننا لا نستطيع إلا أن نُدهَش أمام توازي هذه الثقافات إبان مراحل معينة، مما يشير إلى تطور أداتي يرافقه تطور تصوري-إدراكي موازٍ لدى الشعوب المختلفة.

أما الميسوليثي فيتميز بالثقافات الَّتي اعتمدت نظامًا اقتصاديًّا يرتكز على الإنتاج، أي ببداية مرحلة التدجين والزراعة. ويرجع ظهور الثقافات الميسوليثية في الشرق الأدنى إلى ١٠٠٠٠ سنة ق م. وتبيِّن أحدث البقايا المكتشفة لإنسان هذا العصر توافقًا تطوريًّا كبيرًا باتجاه الإنسان الحالي. وقد استخدم هذا الإنسان أدواتٍ حجرية صغيرة الحجم غالبًا. ومع اعتماده في غذائه على القنص البري والصيد البحري، فقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بالتقاط الحلزونات والأصداف. وقد انتشرت ثقافات الميسوليثي بسرعة عبر أنحاء العالم، لتؤكد مجددًا توازي التطور الإنساني، ولتثبت، أكثر فأكثر، فرضية وجود ذاكرة جمعية تغذِّي الجماعات والشعوب بالمعارف المكتسبة في مواقع مختلفة على كوكب الأرض. ولعلنا نلمح هذا التعميم، كأكثر ما يكون وضوحًا، في الإشعاع النيوليثي الذي عمَّ الكرة الأرضية انطلاقًا من بوتقة الشرق الأدنى إبان آلاف قليلة من السنين.

والنيوليثي هو العصر الحجري الحديث، الممتد بين الميسوليثي وعصور المعادن؛ وهو يشير إلى عصر الحجر المصقول. لكن هذا التعريف لم يعد كافيًا لاستيعاب هذه المرحلة. ويُقصد بالتسمية اليوم العصر الذي انتقل فيه الإنسان من الصيد إلى الإنتاج الزراعي والرعوي. وقد ظهرت أولى بوادر هذا التحول في الشرق الأدنى. وأدى

تطور تأريخ البقايا العضوية التي ترجع إلى نحو ١٠٠٠٠ سنة إلى تجديد معارفنا حول هذا التحول، إضافة إلى الاكتشافات الهامة التي تمَّت إبان السبعينات والثمانينات، كما في شاتال حويوك (تركيا) وفي المريبط (سوريا).

وقد طُرِحَتْ عدة فرضيات لتفسير سيرورة النَّوْلَتَة في الشرق الأدنى. لكنها جميعًا لا تقدم تفسيرًا وافيًا لهذا الانتقال من شكل حياة دام مئات آلاف السنين إلى شكل جديد تمامًا في أثناء فترة قصيرة جدًّا لا تتعدى الألفي سنة. وأن الاستعداد النفسي عند الإنسان كان قد بلغ مرحلة من النضج مكَّنته من تحقيق هذه القفزة؛ هذا إضافة إلى تمرُّس الإنسان القديم بالخبرة مع الطبيعية، أي بقدرته على الملاحظة والتجريب. إن خبرة طويلة مكتنزة في لاوعيه بات بإمكانها في ذلك الحين أن تبرز كمُعامِل داخلي موافق لعدة مُعامِلات خارجية، كالبيئة والنمو الديموغرافي. ولنا دلالة على ذلك في استمرار حصول هذا التحول في أكثر من مكان بشكل منفصل ومتميز. ويطرح العلماء فرضية وجود أكثر من مركز نَوْلَتَة في الشرق الأدنى، مما يدعم فكرتنا حول الاستعداد النفسي العام كمحرِّض أساسي للتغير الثقافي. ويبيِّن جاك كوفان J. Cauvin أن النَّوْلَتَة هي سيرورة ثقافية، اعتمدتها الشعوب اعتمادًا واعيًا ومتأنيًا، ضمن ظروف تحضُّر واستقرار نلاحظها، للمرة الأولى، عند المجموعات النطوفية التي سادت ثقافتها، إبان الألف التاسع ق م، في مناطق فلسطين والشرق الأدنى عمومًا. ويمكن تفسير إرادة التغيير هذه بتأقلم الإنسان النفسي مع مجتمع أكثر

تعقيدًا وعددًا. وضمن هذا المعنى يمكن الحديث عن نضج نفساني جماعي يبدو أنه لم يبلغ هذه الذروة قبل ذلك.

وبعد ظهور القرية ذات المنزل الدائري (الألف التاسع ق م)، نجد القرية ذات البيوت المربعة (الألف الثامن) التي تمثل بدايات المدن، مثل أري (الألف السابع)، ثم شاتال حويوك (الألف السادس). وقد ظهر التدجين في الألف الثامن إثر تقنية في الصيد ربطت بين الإنسان والكلب. وسرعان ما تم تدجين الماعز والخروف والخنزير. وظهرت في الألف الثامن أيضًا أولى حبوب القمح وبعض الحبوب الأخرى التي زُرِعَتْ. وتدعى هذه المرحلة أيضًا بـ"قُبَيْل النيوليثية"، أو "النيوليثية ما قبل الفخارية"؛ إذ إن الفخاريات لم تظهر إلا في الألف السابع ق م. وإبان ثلاثة آلاف سنة تالية شهد الشرق الأدنى ازدهار حضارات رائعة. ومن أهم المدن، في مستواها التقني الرفيع وإشعاع تجارتها وتعقيد ديانتها، بالإضافة إلى شاتال حويوك، نذكر مدنًا أصبحت شهيرة، مثل جرمو وأري وحسونة وحلف والعبيد. ونجد في هذه المواقع الإبداعات النيوليثية المميِّزة لهذا العصر، مثل النسيج وصقل الصخور والعجلة ومختلف أشكال الأفران، ثم بدايات التعدين فيما بعد.

لقد اكتشف الإنسان النيوليثي الزراعة والتدجين، وبنى البيوت ودفن موتاه وعبد الآلهة، وعرف الآنية الفخارية وآلات الحياكة البدائية والإبرة والصابون والمحراث، وطور فنونًا وطقوسًا ولغات متميزة. ولا شك أن سيرورة التَّوْلَنَة انعكست عليه جسديًّا ونفسيًّا وعقليًّا. فقد اكتمل شكلُه الفسيولوجي الحالي، وأصبح أمرن وأكثر امتشاقًا من أسلافه، كما تأقلم مع حياة اجتماعية غنية جدًّا. وتطورت حاجاته

النفسية إلى حدٍّ كبير، وبات تعبيره عن رؤاه الداخلية أكثر صراحة ونضجًا. ولا شك أن الأساطير القديمة ظهرت إبان تلك المرحلة بالذات. ومع نهاية العصر النيوليثي في الشرق الأدنى، نحو العام ٣٣٠٠ ق م، اكتشف الإنسان الكتابة والعد – وتلك كانت بداية التاريخ!

الارتقاء النفسي– العقلي

إذا كان ارتقاء الكائن الإنساني قد مرَّ، عبر مراحله المختلفة، بعدة أنماط تطورية ميزتْ تحصيله لقدرات متزايدة على الفهم والتعبير، فإن هذا الارتقاء بلغ مرحلة حاسمة عندما تعلَّم الإنسان الكتابة والتدوين؛ إذ اتخذت كافة أشكال التعبير بُعدًا جديدًا. فالرقص والغناء والموسيقى والرسم والنحت والشعر والعبادة والأسطورة والطقوس حُمِّلت جميعًا بقدرة تعبيرية إضافية. والحقيقة أن اختراع الكتابة لم يكن مجرد حدث في مسيرة الإنسان التطورية. وإذا جاز لنا القول، فإن الكتابة لم تكن اختراعًا، بل تحقيق لنموذج بدئي أصيل في التعبير، انتقل معه الإنسان من كونه مستبطِنًا للمعنى إلى كونه كاشفًا له. ومع عبوره هذه العتبة، كان الإنسان قد اكتمل كبنيان نفسي.

شكَّل اللقاء المذهل بين حضارات اليونان وفارس والرافدين والشام ومصر في الشرق الأدنى ذروة توهج هذا الاستعداد النفسي الجماعي. والحق أن هذا المثال يُعَدُّ دليلاً، في الوقت نفسه، على نضج نفسانية أممية. فالقرون القليلة السابقة للميلاد كانت مفعمة بروح ديناميَّة حرضتْ نفسانية الشعوب على الإبداع والتجديد، ليس فقط في الشرق الأدنى، بل في الهند والشرق الأقصى وأوروبا وأفريقيا وأمريكا!

ومنذ ذلك الوقت تطورت اللغة فأصبحت أغنى وأمتن. وبذلك فإن الفكر، الذي تمثل بأساطير الشعوب القديمة وفنونها وعلومها، كان تحقيقًا ومدًّا للطاقة النفسية. ولعل هذه المرحلة كانت الأولى من نوعها التي ظهرت فيها ظهورًا جليًّا إمكاناتُ النفس على تجاوز ذاتها إلى تعبير عقلي بالدرجة الأولى.

قد يبدو الرباط الذي شددنا به النفس إلى العقل به مُقحَمًا، لا ضرورة له في سياق التطور الإنساني. لكننا في الحقيقة لا نستطيع إلا أن نُرجِع العقل والنفس إلى بذرة واحدة، إلى طاقة بدئية تمايزت، شيئًا فشيئًا، إلى وجهين لحقيقة واحدة. فالسيرورة النفسية كانت الرحم الذي احتضن العقل حتى ساعة ولادته. ويمكننا أن نلحظ هذا الفكر النفساني منذ الهومو إركتوس على الأقل. فمجرد تعلُّم الإنسان لنحت الأداة الصوانية جعله يرتقي إلى مستوى أعلى من ردِّ الفعل الغريزي غير المدرِك. إن العصور الطويلة التي أمضاها الإنسان في نحت الأداة الصوانية تشير، دون شك، إلى ولادة بطيئة لقوى النفس والعقل. ويمكننا تصور هذه القوى متداخلةً وهيولانية في الإنسان القديم، تمايزتْ ببطء شديد وعلى مراحل، موافِقةً لتطوره الفسيولوجي، كما ولتفتح إمكاناته الداخلية.

كذا فإننا لا نستطيع في الحقيقة تطبيق نظرية أرنولد توينبي A. Toynbee على هذه المراحل الموغلة في القدم. فالتطور الثقافي، الذي يعكس تطورًا نفسيًّا وعقليًّا، لم يكن ليتم عبر "مواجهة التحديات" وإيجاد حلول لها. ومع ذلك، نقبل أن البيئة الخارجية ساهمت، إلى حدٍّ بعيد، في تطور العقل والنفس. فقد تغذى هذا الكيان النفسي، على مدى

مئات آلاف السنين، بمشاهد كثيرة كان لها انعكاس مباشر أو غير مباشر على طبيعته الداخلية، كالأمطار والصواعق والخسوف والكسوف والنجوم والنيران والثلوج والبحار والأنهار والحيوانات؛ والأهم من ذلك كلّه، دورات الحياة المتكررة باستمرار: ولادة الشمس وانطفاؤها، وولادة الإنسان وموته، إلخ. لم يكن الإنسان القديم ليشعر تجاه هذه الظاهرات بالتحدّي، على حدٍّ تعبير توينبي، بل كان يستمد منها انطباعات نفسية ومشاعر شتى. ولا نستطيع هنا التمييز بين الفكر والشعور؛ فالشعور والفكر كانا واحدًا.

ولعل إنسان نياندرتال هو الذي شهد أولى لحظات تمايُز العقل عن النفس عندما وقف وقفته التاريخية أمام الموت. وكان إنسان كرومانيون، على الأرجح، أول من استطاع إدراك نفسه في الطبيعة ككائن قادر على الشعور بها. وفي تلك اللحظة بدأ العقل ينمو في اتجاهه الخاص.

إن المشاعر التي بدأ الإنسان القديم يأنسها – وبخاصة مع إنسان نياندرتال ثم إنسان كرومانيون – غدت مصدرًا ملهمًا لنفسانية اكتملتْ صورُها الطبيعية والرمزية، وبدأت تستلهم معانيها. ويرجَّح أن بدايات النطق عند الإنسان ترجع إلى هذه الفترة. ويمكننا القول إن إنسان نياندرتال شهد أهم لحظات البزوغ العقلي هذه. لكن تمايُز العقل هذا كان داعمًا للنفس إلى حدٍّ كبير. ولعل إنسان نياندرتال كان مهيأ في تلك اللحظات لاستذكار أحلامه! لكن لا شك، في المقابل، أن إنسان كرومانيون ترك لنا تعبيرًا صريحًا عن هذه الأحلام في جدارياته الرائعة على جدران المغائر (لاسكو، مثلاً).

التطور المعرفي

تدلنا دراسة تاريخ الإنسان إلى أن سيرورة تطورية كانت تقود الإمكانات البشرية باتجاه معرفة عقلية متنامية. وتدلنا هذه الدراسة أيضًا أن هذه السيرورة كانت – ولا تزال – سيرورة دورية في جوهرها؛ أي أنها تحقق تفتح الطاقات البشرية من خلال أدوار زمنية تتصف بأحوال نفسية وعقلية خاصة. وهكذا فإن التطور الإنساني يبلغ مداه الأقصى إبان دور ما في مجال معين، فيكون لا بدَّ من اكتمال الدور عند ذاك، وتحقيق التطور في باقي المجالات، قبل أن تبدأ مرحلة جديدة من التطور في هذا المجال بالذات. لكأن هذه الأدوار تفصح في الحقيقة عن إيقاع التفتح الداخلي للنماذج البدئية في الإنسان. ويمكننا الاستطراد في هذا الطرح فنقول إن الأدوار يمكن أن تكون جزئية، تتم إبان أزمنة قصيرة في مناطق محدودة وإبان ظرف معين، أو كلِّية، تحكم السيرورة التطورية الشاملة على الكرة الأرضية، أو في مناطق واسعة منها، إبان أزمنة طويلة نسبيًّا. ويكون التطور إبان دور جزئي غير ملموس، ويظهر عمومًا من خلال بعض الإنجازات. لكن توالي الأدوار الجزئية واكتمال الدور الكلِّي المؤلِّف لها يُظهِر تطورًا جليًّا، ليس من خلال الإنجازات المعرفية فحسب، بل ومن خلال تفتُّح مقدرات الإنسان النفسية والعقلية.

وضمن هذا المنظور، فإن التطور الثقافي يخضع لإيقاع متضمن في القانون الطبيعي لوجودنا، التجربة الكونية الأزلية. ولا يخرج عن هذا النطاق إيقاع التحديات والحلول الذي تحدث عنه توينبي. لكن توينبي لم يتنبه إلى الصيرورة الدورية، واعتبر أن عدم إيجاد شعب أيَّ

حلٌّ لتحدٍّ واجهه يُعَدُّ ضعفًا وهزيمة. لكننا نجد أمثلة كثيرة في التاريخ كان لا بدَّ فيها من توقف إنجاز معرفي عند حدود معينة حتى يكتمل الدور التطوري الذي تمَّ فيه. ومن جهة أخرى، ألا يجب أن نُدخِل مُعامِل التطور النفسي والعقلي للإنسان في معادلة التحدِّي والحل – هذا المُعامِل الذي يشتمل في جوهره على ديناميَّة متأصلة في النماذج البدئية للإفصاح عن نفسها؟

وبعد، ألا يحق لنا أن نطرح التحدي الأكبر – مشكلة المعرفة – كمرحلة تطورية في سيرورة التطور الكلِّية؟

إن دراسة تاريخ المعرفة الإنسانية تقودنا إلى الغوص في مسألة المعرفة ذاتها. لكننا لن نسترسل في بحث طبيعة المعرفة، بل سنتوقف فقط عند نقطة أساسية. فالمعرفة مفهوم مرن جدًّا، يتخذ شكلانية معينة إبان عصر معين، تتناسب مع مقدرات الإنسان حينئذٍ، كما ومع الظرف العام السائد. وإبان دور معين، تلبس المعرفة ثوب الفهم الذي يناسب "الشكل" إبان هذا الدور؛ لكن هذا الثوب يخفي الحقيقة الأعمق للمعرفة – وهي حقيقة التاريخ نفسه – ألا وهي التطور والتفتح غير المحدودين. فجوهر كلِّ إنجاز معرفي يحققه الإنسان إنما هو حالة الارتقاء الموازية التي يبلغها. كذا يبني كلُّ عصر الشكل المعرفي الخاص به، أو إذا شئنا، "أسطورته المعرفية". أما الأسطورة المعرفية الحقيقية فلا تنفك تتجدد في كلِّ دور، وتنمو وتزدهر مع الأجيال، مادامت ليست مجرد الأفكار، بل تشمل "الحالات" النفسية والعقلية التي أبدعتْها.

ولعلنا نستطيع من هنا استخلاص مقياس عام للتطور الحضاري: كلما كانت إنجازات الحضارات المعرفية متوافقة مع

"أسطورتها المعرفية" الحقيقية كان مستوى هذه الحضارات أرفع وأعلى. ولتوضيح ذلك نقول إن الإنجازات، في حدِّ ذاتها، لا تشكِّل معيارًا حقيقيًّا لقياس نموِّ حضارة ما وتفتحها، بل يجب علينا أن نسبر التطور النفسي–العقلي الذي تَرافَق وهذه الإنجازات، وأن نقدِّر مدى توازن هذا التطور الداخلي مع الإنجاز الظاهري. وتلكم طريقة، من جهة أخرى، لفهم إنجاز حضاري ما. فإبان العصور القديمة كانت النفس البشرية هي قائدة التطور المعرفي الإنساني، في حين كان العقل لا يزال في طور النمو. ولهذا كانت الإنجازات الكبرى ترتدي غالبًا زيَّ الأسطورة الموافق لرموز النفس وللحدس العقلي الذي كان غير مقيَّد بعد بإشراطات خارجية. وإبان ذلك الدور الطويل الذي مهَّد لنمو المنطق العقلي نموًّا متوازنًا مع مقدرات النفس البشرية، والذي شارف على الانتهاء، كما يبدو، مع اختراع الأبجدية، حقق الإنسان إنجازات رائعة، بما هي إبداعات تجريبية وتراكمية على مستوى الظاهر، وحدسية على مستوى الباطن. وهذا التوازن بين القيمة النفسية–العقلية والشكل الخارجي للإنجاز هو الذي كان – ولازال – يضفي على الأسطورة المعرفية القديمة خلودها وغناها.

جلاء النماذج البدئية

لعل إحدى أهم المراحل التطورية النفسية التي مرَّ بها الإنسان هي تلك الفترة التي صاغ إبانها أساطيره. ولا حاجة بنا إلى القول إن الأسطورة لم تكن مجرد تأليف أدبي كُتِبَ بهدف التسلية أو إقامة الشعائر الدينية. وتفيدنا دراسة النصوص القديمة بأن الأسطورة كانت

تتعلق، في جوهرها، ببُعد معرفي لدى الإنسان القديم. ففيها ضمَّن معارفه الرمزية كافة؛ ومنها كان يشتق مبادئه في التنجيم والطب والزراعة؛ وبها كان يستشعر ذلك الجانب الداخلي فيه الذي كان ينمو وينضج. لكن الأسطورة، في جوهرها أيضًا، كانت حلمًا بشريًّا جمعيًّا، وتوقًا إلى الطاقة الإنسانية غير المتفتِّحة بعد. بلى، كان الإنسان القديم يشعر أنه يخَبِّئ في أعماقه طاقات عظيمة؛ وهذه الطاقات كان يحدس أنها متصلة مع الكون. وكانت اتصاليتها هذه ظاهرة له في كلِّ شيء. ومن هنا فإن الوثن، في نظره، كان أعظم من مجرد حجر!

لكننا نستطيع أن نستشف عمقًا أبعد لهذا التوازي، لا بل التواحُد مع العالم. فلا ننسينَّ أن الإنسان القديم ظل فترة طويلة يتعامل مع الطبيعة عن قرب شديد. وهكذا انطبعتْ في ذاكرته وفي لاوعيه ذكرياتُه معها. ولا شك أن أكثر هذه الصور تكرارًا وأهمها في نظره اتخذ معنًى أعمق في نفسانيته من مجرد طبيعتها البسيطة. ولا شك أيضًا أن هذه المعاني توافقت مع تفتُّح النماذج البدئية الأولى في لاوعيه الجمعي. ومن الصعوبة بمكان تحديد مرحلة جلاء هذه الأعيان الثابتة؛ لكننا نرجح أن إنسان نياندرتال كان حالمًا من طراز فريد: حالمًا رأى تشكُّل النماذج البدئية الأولى! لا بل إننا لا نغالي إذا قلنا إن هذه "الأعيان الثابتة" كانت مُعامِلاً حاسمًا في نطقه وتعبيره عن شعوره. وعند هذه النقطة تتسنَّم النفس ذروة مشاركتها في التطور الإنساني!

إن هذه العلاقة بين النفس الخافية والنفس الواعية هي أساس التطور الأولي لبذرة العقل–النفس قبل تمايزها. ولعلنا نلمس في التطور المتسارع لمقدرات إنسان كرومانيون هذا التطور المتوازي

للأسطورة الداخلية والأسطورة الخارجية. ففي حين كانت الأسطورة الخارجية تُبنى على أحداث أو وقائع يمكن أن تكون قد وقعت جزئيًّا، فإن الأسطورة الداخلية كانت ترفدها باستمرار بأعيانها الثابتة. وهكذا ولدت أساطير الشعوب التي تتحدث عن خبرات متماثلة بلغات مختلفة: ولادة العالم وأصله، الطوفان، البطل الإلهي، البعث والقيامة، إلخ.

كذا كانت الأسطورة الداخلية هي المحرِّض الرئيسي للأسطورة المعلنة. وعندما تراجعت الأسطورة الداخلية تراجعت الأساطير عمومًا وتحولت إلى فلسفات!

ولعل أهم الأعيان الثابتة التي بلورتْها النفس الوليدة كانت، على الأرجح، الرموز الماثلة في العالم الخارجي مثولاً دائمًا – ومنها الشمس والقمر، الأم والأب (ومنهما القرين والقرينة)، وتضخيمات للحيوانات الأساطيرية التي كانت تمثل ثنائية الوحشية البرية والحرية السماوية، أي تلك الحيوانات المجنَّحة، كالحصان الطائر أو التنين أو العنقاء، ثم فيما بعد الحيوان–الإنسان الطائر، كما في التمثيلات الآشورية الفريدة. ولعل الشجرة والجبل والنهر والماء والدم والنار كانت من أهم هذه الأعيان الثابتة. ويمكننا القول إن الأشكال الهندسية، كالدائرة أو المثلث أو المربع، ظهرت فيما بعد. وربما كان اللون الأحمر أهم الألوان التي حلم بها الإنسان القديم، بما هو لون النور والنار، الشمس والدم؛ إضافة إلى الأزرق، لون السماء والبحر، والأخضر، لون البيئة الأكثر دفئًا التي لجأ إليها الإنسان، والأسود، لون الليل والكهوف المظلمة. ونعتقد أن الكهف كان من أهم الأعيان الثابتة التي

ترسَّختْ في اللاوعي الإنساني كرمز لهذا اللاوعي نفسه. إن هذه الرموز كانت، دون شك، محرضًا رئيسيًّا للتفتح الروحي للإنسان.

الارتقاء الروحي

إن تكوين الكائن الإنساني النفسي والعقلي يشير إلى طاقات كامنة فيه لما تتفتح بعد. فالإنسان مكوَّن وفق صورة أصلية: آدم أولي، عين ثابتة كلِّية، ونموذج بدئي كوني. ولهذا فإن الإنسان محمَّل بمسؤولية كبرى، هي تركيز لمسؤولية كونية في تحقيق تفتح لروح الكون وإفصاح لها. بعبارة أخرى، فإن الإنسان مرآة معرفة الذات للذات. وتطور الإنسان هو جلاء هذه المرآة أكثر فأكثر، لتصبح قدرة على عكس نور ألطف وأشف.

وإن كان التطور الروحي للإنسان لا يُلحَظ عبر تاريخنا الطويل إلا من خلال تحقيقات فردية نادرة، لكننا لا نستطيع إلا أن نلحظ تطورًا روحيًّا جمعيًّا في تبلور نفسانية كلِّية أقدر على تعميم التجربة الفردية وعلى تمثُّلها. وهذا التطور الروحي الجمعي يتلخص بكلمات بسيطة: إنه الانبثاق المستمر عبر العصور لإنسانيات أكثر فأكثر مقدرة على التمييز والشعور والفهم. وفي الحقيقة يتبطن هذا التطور الجمعي على استئثار حقيقي بالنماذج البدئية الأصلية، وعلى طرح كافة الشذوذات التي يمكن أن تشوش صورتها، بما هي الينبوع الذي يُمِدُّنا إمدادًا مستمرًّا بالشكل المعرفي العام، وبما هي الخزان الذي تعود كافة معارفنا فتنصهر فيه.

ومن هنا، فإن المعرفة الإنسانية، في أقصى تجلِّياتها، ليست نهجًا منطقيًّا، وليست المعلومات المحصَّلة، وليست العلم والفلسفة والعقائد، بل هي التجربة الذاتية وقد عُمِّمَتْ عبر المشاركة في لاوعي جمعي واحد وكلِّي؛ بل هي، في شكل من الأشكال، هذه الخلفية ذاتها: النمط البدئي الكوني نفسه وقد أبصر نفسه. وهذه المعرفة الجديدة المنبثقة عن هذه الخلفية الكلِّية، عن هذا الإشعاع الكوني، لا يستطيع إنسان بعينه الإفصاح عنها أو حجبها؛ وهي، من جهة أخرى، محرِّض كلِّ إبداع معرفي فردي.

المعرفة الروحية في جوهرها، إذن، معرفة جمعية، نادرًا ما تتحقق على مستوى الفرد. ذلك أنها معرفة تطورية بالدرجة الأولى، معرفة غير فكرية أو نفسية فقط، بل كلِّية، تشمل الإنسانية جمعاء. ومن هنا فإن تحقيق الفرد لهذه المعرفة يُعَدُّ بمثابة تواحده مع الإنسانية والكون. بل إن معرفته هذه نفسها تنعكس على الإطار الروحي للإنسانية. كذا فإن هذه المعرفة، بما هي لا تخضع لمعاييرنا ولمقاييسنا، تتفلَّت دومًا من إطار التحديد والنمذجة. ولهذا علينا أن نتوقع بكلِّ تأكيد بروز معرفة جديدة في المستقبل، معرفة غير فكرية وغير منطقية ولا تخضع لمناهجنا الحالية، وذلك عندما تنصهر معرفتنا الحالية تمامًا في بوتقة تطورنا الروحي.

مستقبل ارتقاء الكائن الإنساني

على الرغم من تمايز العقل والنفس إبان مسيرة التطور الطويلة، لكنهما ظلا ينموان سوية نموًّا متناغمًا حتى فترة قريبة، ترجع إلى آلاف قليلة من السنين فقط. فعندما بدأ العقل يبني مجرداته الخاصة – وتحديدًا

منطقه الفلسفي المجرد – حَكَمَ على نفسه بـالانعزال عـن الـنفس. لقـد اشتد عود العقل ونما بسرعة، وبنـى صـرحًا هـائلاً مـن المنطـق، توَّجـه بإنجازات علمية رفيعة. لكن ذلك لا يعني أن النفس توقفت عن النمو. غير أن نموَّها خضع لتخلخل مستمر، مازال يتفاقم حتى الآن. فإن كان العقل قادرًا على إيهامنا بإنجازاته بقوته وتوازنـه، فـإن الـنفس لم تفلـح يومًا في إخفاء ضعفها بعد ابتعـاد العقـل عنهـا؛ وهـي لا تفتـأ تناشـده العودة إليها والاستماع إلى خبرتها الطويلـة العريقـة. وفي الحقيقـة فـإن النفس تُعَدُّ بوتقة الإنسان التي تتبلـور فيهـا طاقاتُـه الجديـدة. وكمـا أن العقل بزغ في النفس، كـذلك فـإن طاقـة جديـدة تتحـضر اليـوم فيهـا للانطـلاق؛ وهـي طاقـة وعـي أعلـى دون شـك. ومـشاركة العقـل في تفتحها أمر لا بدَّ منه لكي تأتي كاملة.

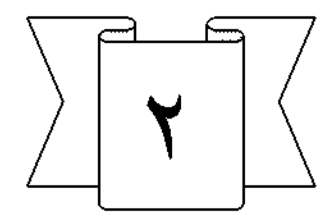
ومع ذلك، فثمة كيان أوسع بكثير من نفوسنا وعقولنا الفرديـة. وهذا الكيان هو ما يمكننا دعوته بـ"العقـل الجمعـي" الـذي لم ينفـصل – ولن ينفصل أبدًا – عن النفس الجمعية. وهذا العقل الجمعي هـو أملنـا الحقيقي في مستقبل تطورنا لأنه – إذا صحَّ القول – على صلة مباشـرة بلاوعينا الجمعي.

إن المعرفة الإنسانية ليست مجرد كمٍّ من المعنـى، بـل هـي أيـضًا الشكل الفنِّي أو الذاتي لهذا المعنى. وبعبارة أخرى، فإن معرفتنا الحاليـة هي معرفة آنية يمكن تجاوزها معلوماتيًّا في المستقبل. لكـن هـذه المعرفـة ذاتها، بما هي طاقة نفسية وعقلية، ستظل فاعلة في الـسيرورة التطوريـة المعرفيـة للإنـسان مـن خـلال شـكلها الفـني أو ذاتيتهـا الـتي سـتذوب وتنصهر في بوتقة عقلنا الجمعي.

إن غرور الإنسان في بداية القرن الواحد والعشرين، وتسلطه واعتقاده أنه بات سيد الطبيعة وأن كلَّ ما فيها مسخَّر له، وأن المعرفة باتت قاب قوسين أو أدنى منه، وأن علومه ستفك في القريب العاجل أسرار الحياة والوجود – ذلك كله أنساه أنه لا يزال يصعد، شاء أم أبى، سلَّم التطور، وأن عقلاً فوقيًّا سيبرز إبان آلاف السنين المقبلة، وإنسانًا جديدًا، أعظم مقدرة وأكثر تفتحًا منَّا، وأكثر توازنًا دون شك، سيولد في مستقبل ليس بالبعيد. ولا شك أن هذا الإنسان سيتجاوز علومنا وعقائدنا ومناهج تفكيرنا، وسيبني من جديد "أسطورته"!

إن كلَّ ما يمكننا عمله اليوم، وما يجب علينا عمله، ليس المضيَّ في علومنا التطبيقية العشوائية والإغراق في نتائجها، بل فهم موقعنا من الطبيعة، والعمل على إتاحة الفرصة للإنسان المقبل أن يأتي، لأنه سيحتاج بالتأكيد إلى الطبيعة كما احتجنا إليها، ولأنه سيحتاج إلينا أيضًا كما احتجنا إلى أسلافنا.

الفصل الثاني



الفن المصري القديم

تمهيد

ارتبطت الفنون المصرية القديمة، مثل النحت والرسم والنقش، ارتباطا وثيقا بالهندسة المعمارية. ولم يمثل أي منها فنا مستقلا، وإنما كانت تستخدم من أجل زخرفة المعابد والمقابر. وقد أثر ذلك كثيرا على ملامح تلك الفنون، وموضوعاتها وسبل استخدامها. وعندما تصور الفنان المصري القديم الدار الآخرة باعتبارها دار الخلد والمتعة الأبدية، فإن ذلك المفهوم كان مصدر الوحي والإلهام لأعماله. ولم يكن هدفه التأكيد على جمال الشكل الفني وإبرازه أمام المشاهد، إذ أن تلك الأعمال الفنية كانت تبقى في مقابر مغلقة. وكانت للفنان المصري القديم نظرته المتعمقة إلى الحياة، فحاول أن يصورها في أشكال رمزية تعبر عن المبادئ والقيم السائدة في المجتمع؛ مثل الآلهة والملك والإنسان والمرأة والأسرة، الخ.

وعندما جاء الإسكندر الأكبر إلى مصر، امتزج الفن المصري بالفن الإغريقي وتبنى أساليبه في اللون والحركة. كما تأثر الفن المصري بموضوعات الأساطير الإغريقية. وقد لعب جسد الإنسان دورا كبيرا في ذلك الفن. وصورت التماثيل قسمات وجه الإنسان ومعالم جسده بتفصيل كبير؛ معبرة عن حركة الجسد من خلال الأردية المتموجة، في محاولة جادة لمحاكاة الحقيقة. واستمر ذلك الأسلوب إلى القرن الأول الميلادي، وقد عرف بالفن الهلليني.

الفن المصري القديم

تتميز البيئة المصرية بشمسها الساطعة وسمائها الصافة وذلك الوادي الأخضر المنبسط والذي يحده من الجانبين سلسلة من الهضبات التي ترتفع حينا وتنخفض أحيانا بصخورها المختلفة مما أبرز خصائص الطبيعة المصرية وحدد معالمها وأتاح للمصريين أن يعرفوا حساب السنين وأن يتأملوا في دورة الشمس وقد كان لهذه الطبيعة الواضحة المعالم الأثر الأول في تكوين العقيدة المصرية القديمة فقد استنبطوا نتيجة لدورة الشمس وتتابع الليل والنهار وتتابع الفصول أن الحياة ممتدة وأن الموت ظاهرة مؤقتة تنقل الناس من حياة الدنيا إلى حياة أخروية خالدة.

وقد كان إعجاب الفنان المصري بالطبيعة وحبه لها سواء أكان ذلك بالنسبة للنباتات البرية، أم التي يزرعها وللحيوانات والطير وكل ما تزخر به البيئة المصرية من مظاهر الحياة، ما دفعه إلى أن يتأملها وأن يعيش معها عيشة المحب المتذوق لها وقد كان من أثر ذلك أن ألهمته هذه الطبيعة كل أعماله الفنية. فلا تكاد نجد في إنتاج الفنان المصري عبر التاريخ إلا ما تأثر به في الطبية المحلية تأثرا عميقا وما انعكس في نفسه منها من أحاسيس ومشاعر.

ولعل فهم هذه الحقيقة هو المفتاح الذي نفهم منه الفن المصري القديم وأن ندرك حقائقه وأهدافه لذلك كان أول ما اهتم به الفنان المصري هو إنشاء المقابر فكانت المراحل المبكرة قبل العصور التاريخية عبارة عن حفر في الجبل يدفن فيها الميت كما يدفن معه فيها ما يلزمه في حياته الأخروية..

وكانت الأواني الفخارية مزينة برسوم مختلفة توضح حب الفنان للطبيعة التي تحيط به وتعشقه لها هذا الإنتاج المبكر يعتبر من أجمل ما خلفته لنا العصور القديمة، وتتمثل هذه المرحلة فيما خلفته لنا الحضارة البداري قبل الأسرات ونما خيال الفنان وتطورت احتياجاته وبدأ يظهر اثر ذلك في إنشاء المصاطب الأسرة الثالثة كمقابر للدفن وأصبحت هذه المصاطب أعمالا معمارية عظيمة وبلغ عدد الحجرات في بعضها أربعين حجرة، ومن أمثلة هذه المصاطب مصطبة (تي) بسقارة، وقد استطاع الفنان المصري مستلهما حبه للطبيعة بما فيها من طير وحيوان أن يسجل على جدران هذه المصاطب صورة كاملة للحياة المصرية وللطبيعة التي يعيش فيها، بما فيها من نبات وأشجار الدوم والجميز والتوت وحيوانات الفلاح كالثور وسجل الحيوانات البرية. أيضا هذا إلى جانب ما سجله من مهن مختلفة كالصيد والزرع والري والحصد وعصر العنب كل ذلك بطريقة تدل على مدى ما وصل إليه هذا الفنان من إيمانه بفنه وإخلاصه له... ودقة فائقة في الأداء مما يعتبر من المعجزات وقد لون هذه النقوش بألوان مشرقة لم يلجأ فيها إلى حيل الظل والنور وإنما كانت ألوانا صريحة مستمدة من أرضه ومن نباته.

وتطور بناء المقابر إلى بناء الأهرام المدرجة ثم أهرامات الجيزة وأقام إلى جنبها المعابد الضخمة التي كان أولها معبد هرم سقارة ومعبد الهرم الثاني وقد بلغت المعابد أقصى عظمتها في الدولة الوسطي والدولة الحديثة.. حيث بلغت القمة في اكتمالها المعماري وتحقيقها للغاية التي أنشئت من اجلها وأصبح المعبد مشتملا على مجموعة من المباني يتقدمها طريق الكباش ثم صرح ضخم تتقدمه مسلتان وتمثالان

للآلهة ثم فناء سماوي تحيط به سقيفة محمولة على أعمدة هذا الفناء تسطع فيه الشمس ويشتد ضوءها ويتبع ذلك بهو الأعمدة وهو بهو عظيم الارتفاع تصطف فيه الأعمدة الضخمة المستوحاة من أشكال النخيل الباسق والنباتات الجميلة كنبات البردى واللوتس وغير ذلك من النباتات التي كان يحبها المصريون وينتفعون بها في جميع ما يحتاجون إليه ثم ينتهي هذا البناء بقدس الأقداس الذي يوضع فيه تمثال الإله المعبود.

وكانت جميع جدران المعبد سواء من الخارج أم من الداخل مزينة بالرسوم التي تحكي قصة الحياة والمعارك التاريخية التي انتصر فيها شعب مصر على أعدائه، وكان طراز إنشاء هذه المعابد يجعل لها من الرهبة والعظمة ما يملأ القلب خشوعا فإن الفارق الكبير بين ما يحسه الإنسان في الفناء السماوي المضيء يختلف اختلافا تماما عما يشعر به في بهو الأعمدة المظلم بأعمدته الضخمة التي تملأ القلب روعة... وكان النحت يوضع في مقدمة المبعد يعتبر جزاء متمما له بما يتصف به من صفات معمارية وهي خضوعة لأشكال كتلة الحجر ليكون خالدا باقيا على مر الزمن...

فن العمارة

قدمت مصر للإنسانية كنوزا ثمينة من مختلف الأشكال المعمارية؛ فهي بحق بين أكثر أقطار العالم إبداعا في هذا الفن، كما ونوعا. ويمكن تقسيم الأعمال المعمارية في مصر القديمة عامة إلى نوعين، وفق مادة البناء. والنوع الأول هو لمنشآت بالطوب اللبن، وهو الذي استخدم في بناء منازل المصريين؛ منذ العصر الفرعوني، وإلى الوقت الحاضر في بعض القرى. والنوع الآخر لمنشآت بنيت بالحجر. وبمصر ثروة كبيرة من الأحجار؛ تشمل البازلت والحجر الجيري والمرمرالمصرى (الألباستر) والجرانيت وغيرها. وكانت الدولة تشرف على أعمال المحاجر لاستخراج تلك الأحجار؛ لأنها كانت تنطوي على تنظيم بعثات تقيم قريبا من المحجر، إلى أن يكتمل العمل المطلوب. واستخدمت في تلك الأعمال أدوات عديدة؛ منها المطارق والفؤوس والموازين والمكاييل والزوايا والمناقل وميزان البناء (الشاقول) ومثلث البناء وأدوات تسوية الحوائط. واحتفظ التصميم المعماري بأهميته منذ العصور الفرعونية؛ إذ كان ضروريا قبل الشروع في الأعمال الإنشائية. ولقد عثر على تصميمات معمارية مسجلة على بقايا قطع فخارية أو أحجار. ونتيجة لتواصل الأنشطة الإنشائية عبر العصور، فإن مصر كان بها حرفيون متخصصون أصحاب مهارة في الأعمال الإنشائية بتقنياتها المعقدة. وكانت حرف البناء تورث من جيل إلى جيل. وأمدت تلك الأجيال، عبر العصور، العالم بأشكال معمارية فريدة ومتنوعة؛ وأهمها تلك المشروعات التي كانت تدعمها الدولة، مثل المقابر الملكية والمعابد والسدود وغيرها. ولقد بدأ الاهتمام بالمقابر الملكية في مرحلة مبكرة من

الحضارة المصرية؛ خاصة وأنها كانت تتمتع بهبة العمارة المتفردة في الدولتين القديمة والوسطى، وهي تتمثل في الأهرام التي يبلغ إجمالي المكتشف منها نحو ١١٠ هرما.

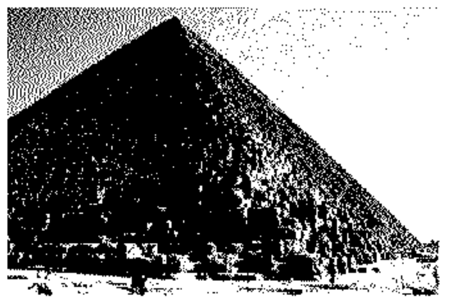
الأهرامات المصرية

بنيت أهرامات مصر على خط واحد يمتد من أبو رواش بالجيزة حتى هوارة علي مشارف الفيوم. وهي بنايات ملكية بناها قدماء المصريين في الفترة من سنة ٢٦٣٠ ق.م. وحتى سنة ١٥٣٠ ق.م. وقد تدرج بناؤها من هرم متدرج كهرم الملك زوسر بسقارة إلي هرم مسحوب الشكل في شكل هرمي كأهرامات الجيزة. وبني الملك خوفو الهرم الأكبر أحد عجائب الدنيا السبع. وكانت الأهرامات المصرية مقابر للملوك والملكات. وكانت تبني المعابد بجوارها ليساعد الكهنة الروح الملكية لتسير فيما بعد الحياة. وفي المملكة القديمة كان الفنانون المصريون ينقشون بالهيروغليفية علي جدران حجرة الدفن للمومياء الملكية نصوصا عبارة عن تعليمات وتراتيل يتلوها أمام الآلهة وتعاويذ لتحرسه في ممره لما بعد الحياة. وهذه النصوص عرفت بنصوص الأهرام. وإبان عصرهذه المملكة القديمة بنيت الأهرامات الكبيرة من الحجر لكن مع الزمن قل حجمها. لأنها كانت مكلفة. لهذا نجد في المملكة الوسطي (٢٦٣٠ق.م. – ١٦٤٠ ق.م.) كانت تبني بالطوب اللبني من الطبن. وكانت أضلاع الأهرام الأربعة تتعامد مع الواجهات الأصلية الأربعة (الشمال والجنوب والشرق والغرب).ومعظم

الأهرامات شيدت بالصحراء غربي النيل حيث خلفها تغرب الشمس. لأن قدماء المصريين كانوا يعتقدون أن روح الملك الميت تترك جسمه لتسافر بالسماء مع الشمس كل يوم. وعندما تغرب الشمس ناحية الغرب تعود الروح الملكية لمقبرتها بالهرم لتجدد نفسها. وكان مدا خل الأهرمات في وسط الواجهة الشمالية من الهرم. ويرتفع مدخل الهرم الأكبر ١٧مترا من فوق سطح الأرض حيث يؤدي لمر ينزل لغرفة دفن الملك. وتغير تصميم الأهرامات مع الزمن. لكن مدخلها ظل يقام جهة الشمال ليؤدي لمر ينزل لأسفل وأحبانا يؤدي لغرفة دفن الملك التي كانت تشيد في نقطة في مركز قاعدة الهرم.وأحيانا كانت تقام غرف مجاورة لغرفة الملك لتخزبن مقتنياته والأشياء التي سيستخدمها في حياته الأخروية ومن بينها أشياء ثمينة.مما كان يعرضها للنهب والسرقة. وكان الهرم يبني حوله معابد وأهرامات صغيرة داخل معبد للكهنة وكبار رجال الدولة.وكان متصلا بميناء على شاطيء النيل ويتصل به عدة قنوات.وكان يطلق عليه معبد الوادي الذي كان موصولا بالهرم بطريق طويل مرتفع ومسقوف للسير فيه. وكان هذا الطريق يمتد من الوادي خلال الصحراء ليؤدي لمعبد جنائزي يطلق عليه معبد الهرم وكان يتصل بمركز الواجهة الشرقية للهرم الذي كان يضم مجموعة من الأهرامات من بينها أهرامات توابع وأهرامات الملكات.وكانت هذه الأهرامات التوابع أماكن صغيرة للدفن ولايعرف سرها.وكان بها تماثيل تمثل روح الملك. وكانت أهرامات الملكات صغيرة وبسيطةوحولها معابد صغيرة وكانت مخصصة لدفن زوجاته المحبيات له. ويطلق علي هرم الملك خوفو الهرم الأكبر حيث يقع بالصحراء غرب الجيزة بمصر وبجواره

هرما الملك خفرع (إبن خوفو) والملك منقـرع (حفيـد خوفـو).وكانـت طريقة الدفن قـد بـدأت لـدي قـدماء المـصريين مـن مقـابر قـديما إلـي الأهرامات مابين سنة ٢٩٢٠ ق.م. إلـي سـنة ٢٧٧٠ ق.م.ومنـذ عـام ٢٧٧٠ق.م. –٢٦٤٩ ق.م. كان الملوك يدفنون في بلدة أبيدوس في قبور عبارة عن جـدران مـن الطـوب فوقهـا مـصطبة مـن الرمـل.وفي سـنة ٢٦٤٩ق.م. حتى سنة 2575 ق.م.كان الملوك يدفنون تحت مصطبة من الطوب اللبن. لكن الملك زوسر الذي حكم من سنة ٢٦٣٠ ق.م. حتي ٢٦١١ق.م. بني هرمه المدرج بسقارة وهـو عبـارة عـن مـصطبة مربعـة مـساحتها كـبيرة ويعلوهـا مـصاطب متدرجـة المـساحة مكونـة هرمـا يعلوها.و يتكون من ٦مصاطب. وقد صممه الوزير المعماري أمنحتب. ثم أخذ الملوك يبنون مصاطبهم من الحجارة. وأول من بني هرما حقيقيا كـــان الملـــك ســـنفرو في بلـــدة دهـــشور.ومـــابين ســـنتي ٢٤٦٥ق.م.و٢٣٢٣ق.م. أخـذت الأهرامـات الملكيـة لايهـتم ببنائهـا جيدا. وفي عهـد المملكـة الحديثـة (١٥٥٠ق.م. –١٠٧٠ق.م.) لم يعـد ملوكها يدفنون في الأهرامات ونقلوا موقع مقابر الدفن في وادي الملوك حيث عاصمتهم الجديدة الأقصر (طيبة).

الهرم الأكبر

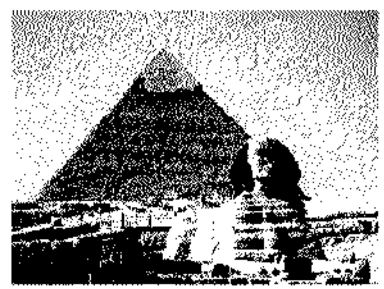


الهرم الأكبر هو قبر الملك الفرعوني خوفو قد بني أثناء حكمه (٢٥٥١ق.م. – ٢٥٨٢ ق.م.) هو أقدم عجائب الدنيا السبع والوحيد الباقي حتى يومنا هذا، وهو أشهر هرم في العالم على الإطلاق.

قاعدة الهرم الأكبر مربعة والفرق بين جوانبها الطويلة والقصيرة نسبيا حوالي ١٩ سنتيمتر بينما مجموع طول أضلاع المربع أصلا ٢٣٠ متر. وهذا المربع الهائل مستو.وإرتفاعه ١٤٦,٧متر. وقد بني من ٢,٣ مليون حجر في المتوسط تزن الواحدة ٢,٥ طن متري. ومن بينها حجارة تزن الواحد ١٥طن متري. وقام ببنائه ٢٥ ألف عامل. وكان إختيار مهندسيه لموقعه فوق صخرة ليظل قائما للأبد. والهرم الأكبر من الداخل به ممرات تؤدي لحجرات عديدة من أهمها حجرة دفن الملك خوفو. وفي هذه الحجرات ترك الكهنة مقتنياته التي سيستعملها بعد الحياة. ورغم سد الممرات بعد دفنه إلا أن لصوص المقابر نهبوا محتويات المقبرة القيمة. وكان مدخل الهرم إرتفاعه وقتها عن مستوي الأرض ١٧مترحيث يفضي ممر منه يؤدي لمقبرة الدفن علي عمق ١٨متر.وكان هذا الممر الهابط يتقاطع مع ممر صاعد. وحاليا مغلق بحجارة من الجرانيت. وهذا الممر طوله ٣٩ متر ويؤدي إلي حجرة كان

يعتقد أنها للملكة.ولكن يقال أنها تضم تمثالا للملك يمثل روحه (كا). وهذا الممر العلوي يمر من خلال رواق ضخم طوله ٤٧متر وإرتفاعه ٨,٥متر وبه كان يشون حجر كبير لسد الممرات بعد دفن الملك. وفي الجدار الغربي حيث يتلاقي البهو الكبير بالممر العلوي فتحة نفق يؤدي لأسفل ليصل تحت قاعدة الهرم الصخرية حيث حجرة دفن الملك وكان للتهوية للعمال الذين كانوا ينحتون في الحجرة الملكية. وفي النهاية العلوية للرواق الكبير يوجد ممر يتجه للجنوب داخل غرفة الملك حيث حجرة مربعة بسيطة ميطنة بالجرانيت الأحمر وبه مخلفات عبارة عن تابوت خوفو الجرانيتي الذي كان يدفن به قرب الجدار الغربي للهرم وقرب وسط الجدارين الجنوبي والشمالي يوجد فتحات بإرتفاع متر لتمر لأعلى داخل الهرم وتفتح على خارجه ولايعرف الغرض منها. ومثل هذه الفتحات موجودة بغرفة الملكة وتصل ممراتها بطول ٦٥متر لكنها مسدودة.

هرم خفرع



هرم خفرع هو أحد أهرامات الجيزة في مصر. بناه الملك خفرع رابع ملوك الأسرة الرابعة إبن الملك خوفو. تزوج من الأميرة مراس عنخ.حكم ست وعشرين سنة. بني الهرم الثاني من أهرام الجيزة، وهو

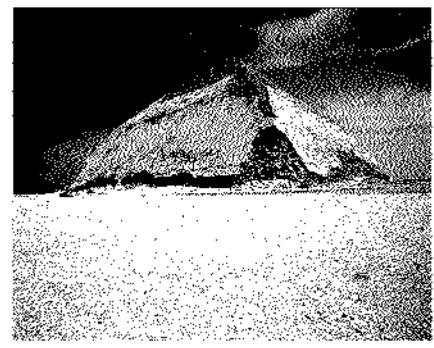
أقل ارتفاعـا مـن هـرم أبيـه(خوفـو). كـان ارتفاعـه ١٤٣مـترا. والآن ١٣٦مترا. شيد فوق مساحة ٢١٥ مترا مربعـا.ولـه مـدخلان في الجهـة الشمالية.ومازال يحتفظ بجزء من كسوته الخارجية عند القمة.عثر ضمن مجموعته الهرمية على تماثيل من حجر الشست في معبد الوادي الخـاص ز من بينها تمثال من أجمل ما أنتجه فن النحت المـصري، وهـو موجـود بالمتحف المصري، وينسب له نحت صخرة تمثال (أبي الهول). ويقع هرم خفرع جنوب غـرب هـرم أبيـه خوفـو. ويبلـغ ارتفاعـه ١٤٣,٥ مـتراً وطول كل ضلع ٢١٥,٥ متراً، وزاوية ميله ١٠°,٥٣. يقع في مـستوى سـطح الأرض، والمـدخل يـؤدي إلى ممـر هـابط، سـقفه مـن الجرانيـت وزاوية انحداره 22. وينتهي عند متراس يفضي إلى ممـر أفقـي، ثـم ممـر منحدر يؤدي إلى حجيرة يطلق عليها خطأ حجرة الـدفن وهـي فارغـة منحوتة في الصخر، ويؤدي الدهليز إلى مـتراس آخـر يرتفـع إلى أعلـى بممر أفقي ينتهي بحجرة الدفن، وهـذه الحجـرة سـقفها جمـالوني مـشيد بالحجر الجيري، وتكاد تكون منتصف الهرم، أطلق خفـرع علـى هرمـه اسم(العظيم).

هرم منقرع



هرم منقرع أو هرم الملك منكاروع هو أحد أهرامات الجيزة في مصر. بناه ابن الملك خفرع. طول كل ضلع من أضلاعه ١٠٨ متراً وارتفاعه ٥٦٦ متراً. وزاوية ميله ٥١ درجة. ومدخله جهة الشمال. يرتفع ٤متر فوق مستوى الأرض. ويؤدي لمر هابط طوله٣١ متراً. وزاوية انحداره بسيطة. وسقفه من الجرانيت. وفي نهايته دهليزٌ مبطنٌ بالحجر، يؤدي إلى ممر أفقي فيه ٣ متاريس بعدها حجرة الدفن. عثر بهاعلى تابوت خشبي عليه إسمه وبه مومياؤه محفوظة بالمتحف البريطاني. أطلق (منكاورع) على هرمه اسم (المقدّس).

هرم سنفرو



هرم سنفرو (الهرم المائـل)هـرم سـنفرو (Sneferu) هـو أحـد أهرامات مصر. سمي على إسم ملك فرعوني سنفرو، اللذي كان أول من بني هرما حقيقيا بتقنية جديدة في بلـدة ميـدوم، كـان والـد خوفـو. وكان عبارة عن ٨طبقات. لكن بعد العمل فيه ١٤ سنة نقل مكان هرم دفته شمالا لبلدة دهشور لسبب ما حيث بني هرمه الجديد من الحجارة علي شكل زوايا مائلة نحو الأرض كل زاوية ٦٠ درجة. وجدرانه مائلة للداخل.ولما أقيم البناء بدأ يغوص بـسبب الأحمـال الحجريـة والزوايـا. ولتدارك هذه المشكلة قام البناؤن وضعوا جدرانا تدعيمية جعلت زاوية الميل ٥٥ درجة للبناء الذي لم يكتمـل بعـد. ثـم أكملـوا البنـاء بزاويـة منحنية قدرها ٤٣ درجة مما جعلـه يطلـق عليـه الهـرم المـنحني. وبهـذا أكتشفا بناء أقنية الأهرامات عن طريق وضع طوابق أفقية من الحجارة. كل طبقة مربعة من الحجارة يعلوها طبقة أقل في المساحة بدلا من البناء عن طريق الحجارة المائلـة بزاويـة ٥٥أو ٤٣درجـة كمـا كـان في الهـرم المنحني. وهذه التقنية الجديدة جعلت سنفرو يبني هرمـا عملاقـا أطلـق عليه الهرم الشمالي (North Pyramid) علـي بعـد ١,٦كـم شمـال

الهرم المنحني بدهشور. وبناء علي تقنية بناء هرم سنفرو الشمالي بنيت الأهرامات بالجيزة.

هرم هوارة

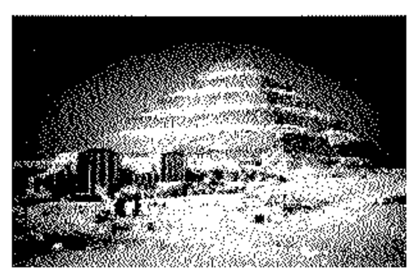
هرم هوارة هو أحد أهرامات مصر. بناه الملك إمنمحات الثالث من ملوك الأسره ١٢ بقرية هواره على بعد ٩ كم جنوب شرق مدينة الفيوم وهو من الطوب اللبن المكسى بالحجر الجيرى وإرتفاعه ٥٨ متر وطول كل ضلع ١٠٠ متر.وحجرة الدفن تتكون من كتلة واحدة ضخمة من حجر الكوارتسيت ويصل وزنها الى ١١٠ طن وليس لها باب.لكن اللصوص تمكنوا من الوصول اليها عن طريق فتحة في السقف ونهبوها. وبمنطقة الهرم نوجد مجموعه من الآثار كمقبرة الأميرة نفروبتاح حيث تقع قبل هرم هواره بحوالى ١,٥ كم على ترعه بحر يوسف، وهى مقبرة مبنية من الحجر الجيرى يوجد بها تابوت من الجرانيت تم نقله إلى هيئة الآثار، وقد وجد بهذه المقبرة مائدة عليها قرابين وثلاث أواني من الفضة. وقلادة للأميرة نفرو بتاح إبنة الملك إمنمحات الثالث.وبجوار الهرم توجد بقايا قصر اللابرنت الذي كان معبد إمنمحات الثالث وهوملاصق للهرم وكان يضم ١٢ بهوا مسقوفا.ستة منها تتجه شمالاً وستة تتجه جنوباً.ولها بوابات تقابل الواحدة الأخرى.و البناء يحيط به سور. ويوجد بالمبنى ٣٠٠ حجرة نصفها أسفل الأرض بها ضريح الملك وأحزمة التماسيح المقدسة ونصفها الأخر فوق سطح الأرض.ولم يبق إلا بعض آثار أعمدة الطابق

العلوى ولم يكتشف الطابق السفلى حتي الآن. وتوجد جبانات من العصر المتأخر.

هرم اللاهون

هرم اللاهون هو أحد أهرامات مصر. بناه الملك سنوسرت الثانى من الاسرة ١٢، من الطوب اللبن فوق ربوة عالية ارتفاعها ١٢ مترا.و يبعد ٢٢ كيلو مترا عن مدينة الفيوم. وكان مكسوا بالحجر الجيرى ويبلغ ارتفاعة٤٨ متراوطول قاعدتة ١٠٦ متر ويقع مدخله فى الجانب الجنوبي عكس بقية الأهرامات المصرية. عثر بداخله على الصل الذهبى الذى كان يوضع فوق التاج الملكى. واكتشفت بجوار الهرم مصطبة مقبرة الاميرة سات حتحورات أيونت ومقبرة مهندس الهرم إنبى فى الجنوب و٨ مصاطب كانت مقابر لأفراد الأسرة المالكة ، وفي منطقة الهرم توجد جبانة اللاهون ومدينة عمال اللاهون.

هرم سقارة



يعد هرم سقارة المدرج أول بناء حجري ضخم عرفه التاريخ، وهو يتكون من ست مصاطب شيدت فوق بعضها، مكسوة كلها بالحجر الجيرى الأبيض، ويبلغ ارتفاعه حوالي ٦٠ مترا.

وهرم سقارة محاط بسور ضخم من الحجر الجيري، وبداخله غرفة دفن الملك "زوسر" وهي مصنوعة من الجرانيت، حيث قام المهندس الوزير "إيمحوتب" بوضع تصميم الهرم ليكون بمثابة مقبرة للملك زوسر بعد وفاته.

تل العمارنة



تقع منطقة تل العمارنة على بعد ١٢ كم جنوب "ملوى" بمحافظة المنيا، ففى القرن الـ١٤ قبل الميلاد، ترك الفرعون الثائر "إخناتون" وزوجته الملكة "نفرتيتي"، تركا عبادة الآلهة المتعددة، ومعابد وكهنة الكرنك في طيبة القديمة عاصمة الإله آمون، وأسسا مدينة جديدة على البر

الشرقي للنيل في تلك المنطقة وفى هذه المدينة الجديدة قاما وأتباعهما بعبادة الإله "آتون" إله قرص الشمس.

وقد شيدت المدينة على سهل منفرد يمتد ١٢ كم من الشمال إلى الجنوب على شكل هلال، وقد سمى الزوجان مدينتهما "أخيتاتون" أو أفق قرص الشمس.

وتشتمل جبانة "تل العمارنة" على مجموعتين من المقابر المبنية في الجرف، مجموعة شمالية وتقع عند الطرف الشمالي للمدينة، ومجموعة جنوبية عند الطرف الجنوبي للمدينة، وتتميز هذه المقابر بلوحاتها الحائطية الملونة التي تصور الحياة أثناء الثورة الدينية.

وتقع مقبرة إخناتون الملكية في واد ضيق صغير، ولكن لم يتم دفن إخناتون في هذه المقبرة، كما لم يتم العثور على مقبرة أخرى تحمل اسمه.

ولكن هناك عدة مقابر أخرى تقع في تلك المنطقة وتستحق الزيارة وهي:

مقبرة "ميريرى": وهي مقبرة الكاهن الأكبر لآتون واللوحات المرسومة بمقبرته تصور الفرعون راكباً عربته في جولة بالمدينة.

مقبرة "ماهو": وهي واحدة من أفضل المقابر الباقية بحالة جيدة، وهي لرئيس الشرطة في عهد إخناتون.

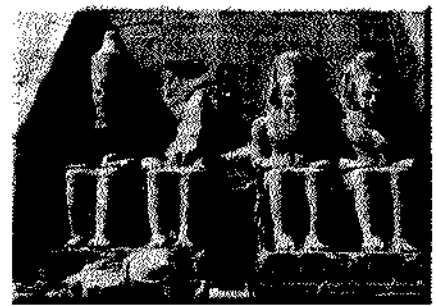
مقبرة "هُيا": وهي مقبرة مراقب الحريم الملكي للملك إخناتون، وتوجد صورة للفرعون وعائلته في مدخل المقبرة ناحية اليمين.

مقبرة أحمس: وقد كان من حاملي مروحة الملك، ويوجد له تمثال في مقبرته.

مقبرة "بانيهس": وكان صاحبها وزيراً وخادماً لآتون، وأغلب المشاهد في مقبرته تصور إخناتون وعائلته وهم يحضرون مراسم وطقوس في معبد الشمس.

مقبرة "آى": وهى أجمل مقابر "تل العمارنة"، واللوحات الحائطية بها تُصور مشاهد من الشارع والقصر، وتوجد لوحة يظهر فيها إخناتون ونفرتيتي وهما يقدمان لـ"أى" وزوجته قلادات ذهبية.

معابد أبو سمبل بالأقصر



وتتكون معابد "أبو سمبل" من معبدين تم نحتهما في الجبل على البر الغربي للنيل فى الفترة ما بين عامي ١٢٩٠ و١٢٢٤ قبل الميلاد؛ المعبد الكبير للملك "رمسيس الثانى" وكان مُكرساً للآلهة "رع-حاراختى"، و"آمون"، و"بتاح"، وأيضاً للفرعون نفسه الذى كان يُعد إلهاً.

أما المعبد الصغير فكان مُكرساً للإلهة "حتحور" التى كانت تُصور برأس بقرة وكانوا يعتبرونها إلهة للحب، وقد شيد هذا المعبد الصغير على شرف الملكة "نفرتارى"، زوجة الملك "رمسيس الثاني".

وقد ظلت واجهة المعبدين مغطاة بالرمال حتى تم التنقيب عنهما في منتصف القرن الثامن عشر، ولكن في منتصف القرن العشرين وبعد

بناء السد العالي، أصبح المعبدان مهددان بالغرق تحت مياه بحيرة ناصر، مما استدعى نقلهما من مكانهما الأصلي إلى موقعهما الحالي.

بالنسبة للمعبد الكبير فواجهته منحوتة من الصخر، يصل ارتفاعها إلى ٣٠ م وعرضها ٣٥ م، ويحرس مدخل المعبد أربعة تماثيل الضخمة الشهيرة للملك رمسيس الثاني، ويصل ارتفاع كل تمثال من هذه التماثيل الـ٤ إلى أكثر من ٢٠ م، ويصاحب كل تمثال تماثيل أصغر، وهى تماثيل للملكة "تويا" أم الملك، ولزوجته الملكة "نفرتاري" وبعض أولادهما.

وفوق المدخل المؤدى إلى قاعة الأعمدة الكبرى، بين التمثالين الذين في وسط الواجهة، نجد شكل إله الشمس "رع" وله رأس صقر، أما قاعة الأعمدة الكبرى فسقفها محمول على ثمانية أعمدة أمام كل منها تمثال ارتفاعه ١٠ أمتار للملك رمسيس، أما السقف فهو مُزين بنسور تمثل أوزوريس، والنقوش التى على الحوائط تمثل رمسيس فى معاركه، وفى القاعة التالية وهى عبارة عن ردهة بها أربعة أعمدة، بها رمسيس ونفرتاري أمام الآلهة والمراكب الشمسية التي تحمل الميت إلى العالم الآخر.

أما الحجرة الداخلية الأخيرة فتمثل الحرم المقدس حيث نرى تماثيل آلهة المعبد الكبير الأربعة على عروشهم المنحوتة في الحائط الخلفي.

وهذا المعبد محدد اتجاهه بدقة بحيث أنه في الـ٢٢ من شهر فبراير، والـ٢٢ من شهر أكتوبر كل عام تخترق أشعة الشمس عند

الشروق المعبد مروراً بقاعة الأعمدة والدهليز حتى تصل إلى الحرم الداخلي المقدس لتضئ تماثيل رمسيس الثاني.

أما المعبد الصغير بـأبى سمبل" فهو معبد "حتحور" المنحوت فى الصخر، ويقف أمامه ستة تماثيل هائلة يصل ارتفاعها إلى حوالي ١٠ أمتار، منها ٤ تماثيل للملك رمسيس واقفاً، والتمثالان الآخران لزوجته نفرتاري.

والأعمدة الست لقاعة الأعمدة لها رؤوس على شكل الإلهة "حتحور"، أما النقوش التى على الحوائط فتصور "نفرتارى" أمام "حتحور" و"موت" والملك رمسيس مرة أخرى وهو منتصر. وفى الردهة والحجرات المجاورة توجد مشاهد ملونة للإلهة ومركبتها المقدسة، أما الحرم فيوجد به تمثال بارز لحتحور.

معابد فيلة



شُيدت معابد "فيلة" فى الأصل لعبادة الإلهة "إيزيس"، حيث كان المصريون يعتقدون أنها وجدت قلب زوجها "أوزوريس" بعد أن قتله أخيه الشرير "ست"، فوق جزيرة "فيلة"، فأصبحت الجزيرة بذلك مقدسة.

ويرجع أقدم أجزاء معابد "فيلة" إلى القرن الرابع قبل الميلاد، أما معظم الأجزاء الموجودة حالياً فقد بناها الحكام البطالمة والرومان على فترات امتدت حتى القرن الثالث الميلادى، وأضاف المسيحيون الأوائل

لمساتهم، وذلك بتحويل قاعة الأعمدة الرئيسية للمعبد إلى كنيسة صغيرة، كما بنوا كنيستين فى الموقع، وحدث في عصرهم تشويه لبعض نقوش المعبد الوثنية، وأضافوا هم أنفسهم بعض النقوش المسيحية التى لم تسلم هى الأخرى من التشويه وعوامل الزمن فى العصور التالية.

ولكن بعد إنشاء سد أسوان القديم ونتيجة لتراكم المياه خلف السد، أصبحت مياه النيل تغمر جزيرة "فيلة" ومعابدها لمدة ستة أشهر كل عام، فأصبحت الجزيرة وما عليها من آثار مهددة بالغرق بالكامل، فقامت الحكومة المصرية في ستينيات القرن العشرين، بالتعاون مع هيئة اليونسكو، بتفكيك معابد فيلة، ونقلها وإعادة تشييدها فوق جزيرة نيلية أخرى مجاورة تدعى جزيرة "أجيلكا"، تم إعدادها بحيث تكون مشابهة لجزيرة فيلة.

وتبدأ الزيارة حاليا من قاعة "نيكتانيبو"، أقدم أجزاء مجموعة "فيلة"، وعند الاتجاه شمالاً نجد فناء المعبد الخارجي الذى تحده صفوف الأعمدة من الجانبين، وصولا إلى مدخل معبد "إيزيس" حيث توجد أبراج الصرح الأول.

وفى الفناء الرئيسي لمعبد "إيزيس" يوجد "الماميزى" أو "بيت الولادة"، وهو مُكرس للإله "حورس"، وكانت تُجرى قديماً طقوس خاصة احتفالاً بميلاد الإله، وكان الملوك يحرصون على الاشتراك فى هذه الطقوس تأكيداً على انتمائهم لسلالة الإله "حورس".

ويقود الصرح الثانى للمعبد إلى ممر يقود بدوره إلى الحرم الداخلي المقدس "لإيزيس"، ويوجد سلم بالناحية الغربية يصعد إلى حجرات "أوزوريس"، وهى حجرات مزينة بمشاهد للبكاء على

"أوزوريس"، ونقوش لإيـزيس وزوجهـا وابنهمـا حـورس، مـع نقـوش للملوك البطالمة والرومان الذين ساهموا في تشييد المعبد.

ويوجد شرقى الصرح الثانى معبد للإلهة حتحور، مزين بنقوش لموسيقيين، وجنوب ذلك يوجد كشك "تراجان"، والنقوش بهذا الكـشك تمثـل الإمبراطـور "تراجـان" وهـو يقـدم القـرابين "لإيـزيس" و"أوزوريـس" و"حورس".

معبد أبيدوس بـالأقصر

هو معبد جنـائزي بـدأ بنـاءه الملـك "سـيتي الأول"، ثـاني ملـوك الأسرة التاسعة عشرة، ووالد الملك رمسيس الثاني، وقد وضعه داخـل سور شامل يضم القبر القديم الذي يُفترض أنه قـبر الإلـه "أوزوريـس"، حيث أن سيتي الأول قد شيد هذا المعبد تكريما للإله أوزوريس.

وكان يحيط بهذا المعبد أيام ازدهاره حديقـة مزروعـة بالنباتـات المزهرة، والأشجار، وقـد كُـشف حـديثاً عـن واجهـة المعبـد الأصـلية، وأُعيد تركيبها، فظهر الصرحان الكبيران للمعبد، أما الفضاء الذي يليها فهو مكان الفناء الأول والفناء الثاني للمعبد، ولقد أصابهما الكثير من التلف، وهما ينتهيان بواجهة المعبد، ومدخلـه الحـالي بأعمدتـه المربعـة وحوائطه التى رُسمـت عليهـا بـالحفر بعـض معـارك رمـسيس الثـاني الحربية، كذلك كُتب عليها بعض النقوش التذكارية الخاصة بـه، حيـث أنه هو الذي أكمل بناء المعبد بعد وفاة أبيه الملك "سيتى الأول".

ومعبد "أبيدوس" يختلف كل الاخـتلاف عـن تـصميم غـيره مـن المعابد المصرية التى كان يُشيد معظمها على شكل مستطيل، أمـا معبـد

"أبيدوس" فإن تخطيطه فريد جداً، إذ إنه على شكل زاوية قائمة، أو على هيئة الحرف اللاتينى L، وتقع مقصورة قدس الأقداس وهى المقصورة الرئيسية بشكل عمودى على سلسلة الأفنية.

قاعة الأعمدة الأولى: وهي صالة بها أعمدة كثيرة هي قاعة الأعمدة التي شيدها الملك "سيتي الأول"، ولكن زخارفها تمت في عهد ابنه رمسيس الثاني، وطول هذه القاعة ٥٥ متراً تقريباً، وعرضها حوالي ١١ متراً، ويرتكز السقف على أربعة وعشرين عموداً، والأعمدة من أسفل على شكل حزم نبات البردى، أما تيجانها فعلى هيئة زهرة لم تتفتح بعد، وتنقسم الأعمدة إلى صفين، كل صف به اثنا عشر عموداً، ويوجد فى القاعة سبعة ممرات تتصل بالممرات الأخرى التى تماثلها فى قاعة الأعمدة الثانية.

قاعة الأعمدة الثانية: وهى القاعة التالية في معبد "سيتي الأول"، وسقفها محمول على ستة وثلاثين عموداً، انقسمت إلى ثلاثة صفوف، في كل صف اثنا عشر عموداً.

ومثلها مثل القاعة الأخرى، يوجد بها سبعة ممرات، وتتصل الممرات السبعة ببعضها في كل من القاعتين، وتنتهى بسبعة محاريب مقدسة، كانت توضع فيها تماثيل الآلهة، وقد خُصِص المحراب الأول منها من ناحية اليمين للإله "حورس"، ثم محراب الإلهة "إيزيس"، ثم الإله "أوزيريس"، ثم "آمون"، ثم "حورأختى": إله شمس الصباح، ثم "بتاح"، وأخيراً محراب الملك سيتي الأول.

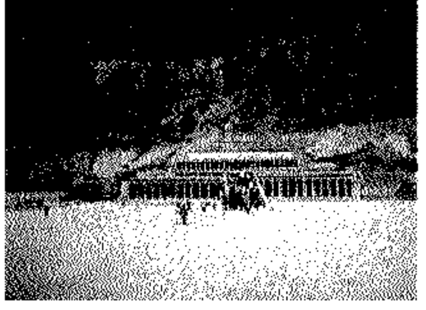
الضريح:

ننتقل إلى المكان الذى فيه الضريح الرمزى للملك "سيتى"، وبه مقبرة سرية لتخليد ذكرى المصير الجنائزى "لأوزيريس" بعد أن استعادت "إيزيس" جسد زوجها حسب الأسطورة القديمة.

وحجرة الدفن رمز مصغر للكون، الذي يتمثل لديهم على شكل كتلة كثيفة من الزرع في وسط الخلاء، ويقع مدخلها في الركن الشمالي الغربي ويؤدى إلى ممر ضيق منحدر طوله نحو أربعة عشر متراً، وقد زينت حوائطه الجانبية بالرسوم الدينية الخاصة بكل من الملكين "سيتي الأول" والملك "مرنبتاح" ابن "رمسيس الثانى".

وتتفرع من هذه الحجرة عدة حجرات متداخلة تتوسطها الحجرة التي بها تابوت الملك، وصندوق أحشائه.

معبد الدير البحري بالأقصر



معبد الدير البحري هو المعبد الجنائزي للملكة حتشبسوت التي ارتقت عرش مصر بعد وفاة زوجها الملك تحتمس الثاني، وقد بني حوالي ١٥٠٠ قبل الميلاد، للمرأة الوحيدة التي حكمت مصر كفرعون.

ومن المعروف أن الملكة حتشبسوت هي أقوى السيدات اللائي تولين حكم مصر حيث حكمتها في الفترة من ١٥٠٣ إلى ١٤٨٢ قبل الميلاد أي على مدى ٢١ عاما.

وقد تولت حتشبسوت الحكم وهي في الثلاثين من عمرها، وماتت في الخمسين وتزوجت من الملك تحتمس الثاني وعمرها ١٥ سنة حين كان عمره هو ١٢ سنة، وأسهمت بقدر في الحكم الداخلي للبلاد أثناء حكم زوجها، ولقبت بالزوجة الملكية العظمى وحملت لقب "يد الآلهة" وهي أولى ملكات مصر التي حملت هذا الاسم فهي الكاهنة الكبرى.

وكان لها علم ودراية في السحر والكهانة، وقد أعادت تنظيم البلاد التي أنهكتها الحروب ضد الغزاة وأعادت ترميم المعابد وافتتاح الورش العلمية والفنية وكل أعمالها كانت تخضع لأوامر الإله آمون إله الشمس، وشهد حكمها تطوراً في فن المعمار واحتلت مكانة مرموقة بين كبار الملوك البنائين على مر التاريخ وتألقت في عصرها الآداب والصناعات.

ومعبدها من أندر وأهم المعابد الجنائزية أو معابد تخليد الذكرى في البر الغربي بالأقصر، وهو تحفة معمارية فريدة، صممه المهندس والكاهن الأكبر "سنموت" على شكل مدرجات لعمل توافق بينه وبين البيئة المحيطة به فجاء على ثلاثة طوابق أو شرفات، ولعبقرية المهندس سمحت له الملكة بتسجيل اسمه على جدران المعبد.

وقد سجلت الملكة حتشبسوت تاريخها على جدران المعبد، حيث في الطابق الأول نجد مناظر نقل المسلتين اللتين أقامتهما في معبد الكرنك إلى معبدها.

أما في الطابق الثاني فقد سجلت قصة ميلادها المقدس والتي تؤكد أنها ابنة الإله "آمون" لأنه لم يسمح للنساء في مصر بتولي الحكم فادعت حتشبسوت هذه القصة لتحكم مصر ٢٠ عاماً بعد وفاة زوجها الملك "تحتمس الثاني" وإبعادها للوريث الشرعي الملك "تحتمس الثالث" ابن زوجها الذي كان صغير السن عند وفاة والده.

وفي نفس الطابق أو الشرفة، سجلت الملكة حتشبسوت الرحلة التجارية التي حملتها إلى بلاد "بونت" والمراحل الخمس فيها، ومناظر لها وهي عائدة محملة بالبضائع من بخور وصمغ وعاج ونعام وأشجار زرعتها في حدائق معبدها.

أما الطابق الثالث والأخير فكان يطلق عليه "فناء الاحتفالات" وعلى جدرانه صور الاحتفالات بعيد "الوادي الجميل" الذي تستقل فيه الملكة مركب الإله آمون من معبد الكرنك إلى معبد الدير البحري، وتبقى ليلة واحدة داخل قدس الأقداس، وكان يقتصر هذا الطابق على الملكة وكبير الكهنة فقط.

بعد وفاة الملكة حتشبسوت تعرض معبدها والآثار التي تركتها للطمس والتخريب ممن خلفوها خصوصاً الملك تحتمس الثالث ابن زوجها الذي قام بمحو اسمها من على جدران المعابد، حيث كان يرى أنها اغتصبت حكم البلاد منه، وأنه أحق منها بتولي الحكم، وقام الملك

اخناتون من بعده كذلك، وعقب ثورته الدينية بمحو اسم " الإلـه آمـون" وكتابة اسم الإله " آتون" على المعبد.

معبد الرمسيوم بـالأقصر



هو المعبد الجنائزى الخاص بالملك رمسيس الثاني، وقد أخذ هذا المعبد اسمه من اسم هذا الملك، ومعبد "الرمسيوم" يقع مدخله في الناحية الشرقية من النيل بالأقصر، وكان له صرح عظيم تهاوت أحجاره.

وبعد الـصرح نجـد الفنـاء الأول الـذي تطـل عليـه مـن ناحيـة الجنوب جزء مسقوف، يطلق عليه اسم " باكية"، ومن خلف هذه الباكيـة يوجد قصر يتكون من قاعة استقبالات تؤدى إلى قاعة العرش.

وخلف هذا القصر توجد أجنحة سكنية تجعل البعض يقول إنـه من الممكن أن يكون الملك كان يأتي للإقامة فيه لفترات قصيرة.

كما توجد مجموعة من المباني الضخمة المبنية من الطوب اللبنى، ومن المحتمل أنها كانت مخازن خاصة بالمعبد لحفـظ المـؤن والحاجيـات، ولها سور ضخم من الطوب اللبنى كذلك.

ومن ناحية الشرق يوجد مكان متسع كان موضع محراب المعبد، وبه بهو لا تزال بعض حوائطه قائمـة، وبوسـطه بـاب يـؤدى إلى قاعـة ذات أعمدة لا يزال سقفها سليماً وهو مرفوع على ثمانية أعمدة علـى

هيئة نبات البردى. وتوجد فى السقف نقوش ومناظر تمثل "رمسيس الثانى" أمام بعض الآلهة، كما أن على جدارها الشرقى منظر موكب السفن المقدسة، وعلى جدارها الغربى منظر "رمسيس الثانى" جالساً تحت شجرة الخلد المقدسة والإلهان "تحوت" و"سشات" إلها الكتابة يسجلان اسمه على أوراق الشجرة من جانب والإله "آمون" يسجله من الجانب الآخر ليبقى اسم الملك إلى الأبد.

والقاعة بها صفان من الأعمدة أحدهما أقل ارتفاعا من الآخر، ولهذه القاعة ثلاثة أبواب تؤدى كلها إلى الفناء الثانى الذي تهدمت معظم مبانيه، كان على جانبيه الشرقى والغربى صف من الأعمدة المربعة تحمل تماثيل "رمسيس الثانى" على هيئة "أوزيريس"، وبها كذلك مناظر توضح معركة قادش التي انتصر فيها الملك رمسيس الثاني.

معبد دندرة بقنا

تقع قرية "دندرة" على بعد أربعة كيلومترات غربي مدينة قنا، على الشاطئ الغربي لنهر النيل، وتشتهر "دندرة" بمعبدها الذي بني خصيصا لعبادة الإله "حتحور"، إله الحب والجمال والأمومة والأسرة عند قدماء المصريين، وكانت "حتحور" تُصور على شكل بقرة، أو امرأة لها رأس بقرة أو تحمل قرون بقرة على رأسها.

ويعود تاريخ تشييد هذا المعبد إلى عصر الدولة البطلمية، وعلى هذا فهو لا يمثل الطراز المصرى القديم الأصيل فى بناء المعابد، كما نشاهده في المعابد الأقدم الموجودة في ذات المنطقة.

وقد أسهم في بناءه أكثر من حاكم، فبدأ "بطليموس الثالث" فى بناء معبد "دندرة" في القرن الأول قبل الميلاد، وأكمل بعده "بطليموس الحادي عشر"، ثم تم البناء في عهد الإمبراطور الروماني "أوجوستوس".

وعلى أحد الجدران الخارجية للمعبد يوجد منظر شهير يمثل الملكة كليوباترا وابنها "سيزاريون" من يوليوس قيصر.

وبقاعة الأعمدة بالمعبد يوجد ٢٤ عموداً، على رأس كل منها مجسد للإله "حتحور"، وتشتهر سقوفه بالمناظر الفلكية العديدة التى تضم دائرة الأبراج السماوية، والمعبد في حالة جيدة جدا، ونقوشه لا تزال سليمة وواضحة.

معبد رمسيس الثاني بمدينة أخميم :



يحتوى على تماثيل من عصور مختلفة من اشهرها تمثال الأميرة ميريت آمون والذي تم اكتشافه عام ١٩٨١ ويعتبر اكبر تمثال لزوجه فرعونية فىالتاريخ الفرعوني وهو من الحجر الجيري الناصع يبلغ ارتفاعه ١٢ متر ووزنه ٣١ طن كما يضم المعبد تمثالين لرمسيس الثاني ويضم أيضا تمثال روماني مقطوع الرأس يشتبه أن يكون للإلهه فينوس ربة الحب والجمال. كذلك يضم المعبد أعمدة وبقايا جدران و٤ آبار بها مياه وترجع إلى العصر الروماني

معبد سيتي الأول بالأقصر



يقع هذا المعبد فى بلدة صغيرة اسمها "القرنة"، وقد اتخذ المعبد اسم القرية الموجودة فى البر الغربي بالأقصر، وأطلق عليه معبد "القرنة"، ولكن هذا الاسم لم يكن موجوداً عند قدماء المصريين؛ فالمعبد فى الحقيقة معبد "سيتي الأول" لأنه هو الذى قام ببنائه، وقام بتخصيصه لنفسه، ولولده "رمسيس الأول" الذي لم يحكم مصر إلا فترة قصيرة حوالي عامين فقط.

ومن الغريب أن المعبد لم يكتمل بناؤه في عصر "سيتى الأول" الذى حكم حوالى خمسة عشر عاماً، وعلى ذلك فقد أكمل بناء المعبد الملك الشهير "رمسيس الثاني".

ومدخل المعبد يقع في الجهة الشرقية أي يواجه البر الشرقي للأقصر، وعند الناحية الشرقية كان يوجد صرح عظيم لم يبق منه إلا بعض الأطلال.

ويتكون مدخل المعبد حاليا من صفين من الأعمدة المستديرة على هيئة نبات البردي، وخلفها جدار به ثلاثة أبواب، يؤدى الأوسط

منها إلى قاعة الأعمدة والمقـصورة، والأيـن يـؤدى إلى قاعـة "رمـسيس الثانى" بينما يؤدى الأيسر إلى هيكل "رمسيس الأول".

أولا: قاعة الأعمدة:

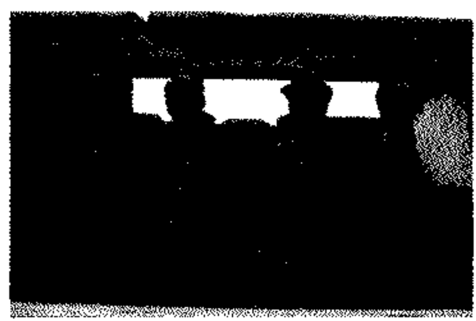
وهي عبارة عن حجرة مسقوفة فوق ستة أعمـدة برديـة، تُـزين جدرانها نقوش من عهد "سيتى الأول" تمثلـه مـع بعـض الآلهـة، وعلـى جانبي هذه القاعة توجد ست حجرات صـغيرة علـى معظـم جـدرانها صور الملك "سيتى" مع مختلف الآلهة، ويتوسط الجانب الغربى من قاعـدة الأعمدة سلم يؤدى إلى المقصورة التي يقـع إلى جانبهـا أربـع حجـرات صغيرة مستطيلة، وفى المقصورة قاعدة كانت توضع عليها سفينة الإلـه "آمون"، وعلى جدرانها مناظر تمثل "سيتى الأول يقدم القرابين.

ثانيا: هيكل رمسيس الأول:

ويحتوي على عـدة حجـرات توجـد فـى الحجـرة الأولى ثلاثـة أبواب لمقاصير" جمع مقصورة"، في وسطها صورة تُمثل "سيتى الأول" يقدم القرابين للسفن المقدسة، كما يوجد على جدارها الـشمالي نقـش يمثـل "رمسيس الثاني" تتبعه الإلهة "موت" وهـو يركـع أمـام الإلـه "آمـون"، بينمـا وقف خلف "آمون" ابنه "خونسو"، والملك "رمسيس الأول".

أما بقية حجرات هذا الهيكل فتوجد على حوائطها مناظر تُمثـل "رمسيس الثانى" أمام الآلهة المختلفة، وبجـوار مبـاني المعبـد مـن الناحيـة الجنوبية توجد "البحيرة المقدسة" لذلك المعبد.

معبد كلابشة بالأقصر



شيد معبد "كلابشة" في عهد الإمبراطور "أغسطس" في الفترة ما بين عامي ٣٠ قبل الميلاد و١٤ بعد الميلاد، على بقايا لمعبد قديم للملك أمنحتب الثاني، وكان معدا في الأساس للإله النوبى "ماندوليس"، ولكن كانت تجرى في نفس المعبد عبادة الإلهة "إيزيس" وزوجها الإله "أوزوريس"؛ كما تحول المعبد إلى كنيسة في العصر المسيحي وتحديدا في القرن السادس الميلادي.

ويتكون المعبد من رصيف قديم استخدم كميناء للسفن التي كانت تتوقف أمام المعبد وتحمل المواكب الإلهية في البحيرة المقدسة في أوقات الاحتفالات، ثم يمتد ممر حجري من البحيرة حتى الصرح الأول للمعبد، والصرح خالي من النقوش إلا المدخل الذي يوجد به منظر للإمبراطور أغسطس وهو يقدم قربان إلى الإله حورس بالإضافة، إلى نص قبطي وبعض الصلبان المسيحية.

ويلي الصرح الأول قاعة الأعمدة وبها ١٢ عموداً، ويربط بين الأربعة أعمدة الأمامية حوائط، ثم بعد ذلك فناء واسع توجد به ثلاث حجرات وسلم يصعد من أحد هذه الحجرات إلى سطح المعبد.

ونجد في النهاية قدس الأقداس، وتصور النقوش الحائطية عليه عدد من الأباطرة والملوك وهم يقفزون مرحاً مع الآلهة.

وبالمعبد مقياس للنيل مازال بحالة جيدة، وهو عبارة عن بئر دائري به سلالم تؤدي إلى أسفل البئر، والمعروف أن هذا المقياس كان يستخدم في تسجيل وقياس الفيضان من أجل حساب الضرائب.

وفي الجانب الجنوبي من المعبد يوجد عدد من النقوش الصخرية التي تتضمن رسوم صخرية لحيوانات مثل الأفيال والغزلان، ويوجد في الجانب الشمالي لوحة بسماتيك الثاني من ملوك الأسرة ٢٦ التي يحكي فيها عن حملته على النوبة، وترجع لعام ٥٩٣ قبل الميلاد.

وفي الجنوب الغربي توجد مقصورة الإله دودون، وهو إله نوبي، وتتكون المقصورة من غرفة صغيرة يتقدمها فناء بأعمدة جرانيتية مرتبطة معا بحوائط، وزين المدخل بنقش لفرعون غير معروف يقدم قربانا إلي الإله دودون.

يذكر أن المعبد قد تم نقله في الستينيات من القرن الماضي إلى مكانه الحالي على الشاطئ الغربي لبحيرة ناصر، عقب بناء السد العالي.

جبانة بني حسن بالمنيا

تقع تلك الجبانة على الضفة الشرقية للنيل، على بعد حوالي ٢٠ كيلومتر جنوب المنيا.

ويوجد بهذه الجبانة أكثر من ٣٠ مقبرة متميزة ترجع إلى عصر الدولة الوسطى، وهى ذات أحجام مختلفة وتم نحتها في جرف من الحجر الجيري.

وبعض هذه المقابر مفتوحة للزيارة، ومنها:

مقبرة خيتي: كان "خيتى" حاكماً لمنطقة "أوريكس" في عهد الأسرة الـ١١، والمشاهد الحائطية في مقبرته تصور الحياة اليومية في عصر الدولة الوسطى.

مقبرة باقيت: "باقيت" كان والد "خيتى"، ومقبرته مزينة بصور حائطية غريبة لمصارعين، وغزلان، ومشاهد صيد لحيوانات من نوع وحيد القرن ووحوش ذات أجنحة.

مقبرة خنومحتب: وهى مقبرة جميلة، كان صاحبها "خنومحوتب" حاكم لإحدى الولايات في عهد "أمنمحات الثالث"، وقد رُسمت على حوائط هذه المقبرة مشاهد ملونة من حياة عائلة "خنومحوتب"، وتوجد فوق الباب مشاهد مثيرة لبهلوانات.

مقبرة أمنمحات: وهذه المقبرة بها إضافة غير معتادة عبارة عن باب وهمي يواجه الناحية الغربية، وكان يُفترض أن الموتى يدخلون العالم السفلى فقط من جهة الغرب، وصاحب هذه المقبرة "أمنمحات" كان حاكماً لولاية "أوريكس".

مقابر الحواويش

تقع بالجبل الشرقي وتبعد عـن سـوهاج حـوالى ١٠ كـم وهـى بمثابة جبانة أخميم من عصر الدولة القديمة اعتبرها المؤرخـون مـن أكـبر جبانات مصر القديمة المنحوته في السلسلة الجبلية وتضم جبـانتين تـضم أحداهما عدد ٨٠٠ مقبرة مازال بعضها يحتفظ بألوانه الجميلة الزاهية



مقابر السلامونى

تحتوى على جبانة متسعة بعض مقابرها ترجع للدولة القديمـة وغالبيه المقابر للعصر المتأخر اليوناني والروماني ومازال تحتفظ بـبعض رسومها الجداريه الملونة وفى قمة الجبـل معبـد صـخري صـغير شـيدة الملك (آى) للإله (مين)



التلوين والنحت

ازدهر فن الرسم والنقش البارز والغائر بمصر القديمة؛ كما تشهد بذلك جدران المقابر والمعابد. وقد تعامل الفنان مع الجدران باعتبارها أسطح رسم ونقش، وحاول استثمار كافة المساحات المتاحة. ولم يكن الرسم عمل فنان منفرد؛ لأن أعمال الرسم والنقش في مصر القديمة كانت تنفذ على ثلاث مراحل، وبإسهام عدة فئات من الفنانين: ولكل من هؤلاء مجال خبرته وتخصصه. وفي المرحلة الأولى، كانت ترسم الخطوط الرئيسية الأولية التي تعطي ملامح الشكل. ويبدأ التلوين في المرحلة الثانية؛ بداية بالمساحات الأعرض، والتقدم نحو تلوين تفاصيل الرسم. ثم تأتي بعد ذلك المرحلة الأخيرة، وفيها ترسم الخطوط التي ينتج عنها تفاصيل دقيقة.

ويمكن القول بأنه لم تكن هناك ثمة فروق مميزة بين الرسم والتصوير والنقش. حتى وإن قسمنا النقوش إلى صنفين، نحت وحفر، فإن أيا من الطريقتين لا بد وأن تسبقها خطوة الرسم؛ لعمل التصميم الأصلي وتحديد الخطوط الأولية. واستخدمت المعاجين الملونة، في التلوين، لملئ الفراغات في الرسم. وكثيرا ما كان الفنان المصري القديم يستخدم مواد تثبيت للون، من أجل أن يطيل عمر الألوان.

ولأن الفن كان مرتبطا بالعمارة الدينية، فلقد اهتم الفنان بتصوير الأرباب وتعظيمهم؛ من خلال تقديم الأنواع المختلفة من القرابين، وتسجيل الصلوات والأناشيد. كما صور، في نفس الوقت، الأوجه المختلفة من الحياة اليومية؛ والتي قد يستمتع بها المتوفى في مقبرته ويحملها معه إلى الدار الآخرة. ولم تكن تلك المشاهد تمثل وقائع

محددة أو مراحل خاصة ذات دلالة أو أهمية، وإنما كانت مشاهد تمثل أنشطة مختلفة ؛ كالزراعة والصيد والرعي واللعب والشجار.

وفي تصويره للأشخاص، طبق الفنان المصري القديم قانون النسب الذي بقي مستخدما حتى زمن الأسرة السادسة والعشرين. وبموجب ذلك القانون، قسم الفنان السطح إلى مربعات متساوية رسم عليها الخطوط العامة للجسم البشري. وبناء على نسب معينة بين أجزاء الجسم، قام بملء المربعات؛ إلى أن يكتمل العمل. وتبين أن تصوير المنظر الجانبي، كان منهجا نموذجيا لتمثيل جميع أجزاء الجسم؛ وإن لم يشكل التصوير الجانبي قاعدة ثابتة. وكثيرا ما تطلب إظهار التفاصيل تصوير الشكل من أمام. وكان الفنان أحيانا يجمع بين الطريقتين؛ إذ يقوم برسم الرأس جانبيا، والكتفين من أمام، والجزء السفلي جانبيا.

واستمر الربط بين تلك الفنون والدين حتى العصر اليوناني- الروماني. وكانت النقوش الدينية والمواضيع الأسطورية، على التوابيت، من أهم معالم الفن الهلليني. وكان من أهم الإضافات التي شاع استخدامها في ذلك العصر، تصوير الوجه البشري على نحو يماثل فن التصوير النصفي (البورتريه) الحالي. كما شاعت كذلك أقنعة المومياوات والأقنعة الجنائزية التي تحمل صورة وجه المتوفى. وهذه كانت توضع مباشرة على وجه المتوفى؛ حاملة ملامح وقسمات الوجه الفعلية، لكي يتسنى لروح المتوفى التعرف على جسده. وكثيرا ما كانت التوابيت تصنع في هيئة الشخص المتوفى نفسه.

النحت

يعتبر النحت المصري جزءا متمما للعمارة وأغلب ما خلفه لنا الفنان المصري القديم من أعمال النحت يؤكد أصالته وقدرته على إبراز مقومات وخصائص ومميزات الشخصيات التي خلدها في تماثيله.

وسما بهذا إلى تأكيد القيم الإنسانية الكلية كالخلود والتسامي ولم يلجأ إلى الفردية البحتة كالفن الإغريقي... ومن أمثلة ذلك تمثال خفرع الموجود بالمتحف المصري والذي صنعه الفنان من اصلب أنواع الأحجار - حجر الديوريت الأخضر - واستطاع الفنان أن يحتفظ بخصائص كتلة الحجر التي انعكست على التكوين الفني للتمثال الذي يتميز بتصميم فريد اكتملت فيه القيم التشكيلية في الكتل السطوح التي تصل بين رأس الملك والصقر الناشر جناحيه خلفها ثم الأكتاف العارية ثم امتداد الساقين وكيف تتكامل العلاقات الفنية بين السطوح الناعمة والخطوط الانسيابية وما أنشأه الفنان من زخارف بارزة على الكرسي الذي يجلس عليه الملك...

ونفرض مثلاً ثان تمثال شيخ البلد المصنوع من خشب الجميز والذي تحس فيه معنى الخلود في نظرته الثابتة الممتدة نحو الأفق وكيف أحال الفنان كتلة الخشب إلى هذه الصورة الإنسانية المكتملة المعاني كما يبدو في وقفته الثبات والثقة والأمل...

ومثل ثالث تمثالاً نفرت ورع الموجودان بالمتحف المصري واللذان صنعهما الفنان من الحجر الجيري الملون ومع أن الفنان المصري القديم قد احتفظ بجميع مقومات العمل الفني الممتاز من تكوين متماسك إلى العلاقات في الخطوط والكتل والمساحات إلا انه

استطاع أن يحقق في هذين التمثالين صفة أخرى تعتمد على إبراز معاني الرقة والجمال والنعومة مع جلال الشخصية وسموها كما استطاع أيضا إن يبرز في الحجر رقة الثوب الذي يجسم محاسن الجسم وجماله..

هناك أمثلة أخرى كثيرة لما بلغه الفنان المصري من أمجاد حققها في فن النحت وقد شمل هذا الإنتاج كل ما تتصوره من مجالات أخرى سواء أكان ذلك بالنسبة للإنسان أم الحيوان أو الطير مستعملا في ذلك عدة خامات كالحجر بأنواعه والذهب والفضة والبرونز والنحاس والخشب....

كما لجأ الفنان إلى استعمال الألوان المختلفة في الكثير من أعمال النحت والحفر لتأكيد التعبير الذي يريد أن يحققه... والمتحف المصري يزخر بأمثلة لا حصر لها تمثل تطور فنون النحت والحفر ابتداء من العصر المبكر حتى العصر المتأخر... والذي نريد قوله هنا إن تماثيل الملوك والخاصة، وكذلك اللوحات المصورة والمحفورة، عكست مفاهيم فنية، هدفها خدمة طقوس الآلهة والملوك والموتى.

ونجد للتماثيل الملكية أوضاعا تقليدية ذات خطوط مثالية للوجه، تسعى لتصوير الشخصيات الملكية، في بنيان جسدي قوي، وأحيانا مع بعض اللمسات الواقعية، التي هي أقل حدة لتفاصيل الوجه.

ولعلنا نستطيع تتبع ذلك في تمثال "زوسر"، والتمثال الوحيد المتبقي للملك "خوفو"، ونماذج الملك "خفرع "بالأحجار المختلفة، والمجموعات الثلاثية للملك "منكاو رع"، ورأس الملك "أوسركاف".

أما تماثيل الخاصة، فقد اتبعت نفس المفاهيم الفنية، ولكن كانت لديها حرية أكبر في الحركة، وتنوع أكثر لأوضاعهم. وقد حفر الفنانون تماثيل جالسة للكتاب، وتماثيل لأشخاص واقفة أو راكعة أو عابدة، وأخرى منشغلة بالأعمال المنزلية.

وأمثلة لذلك، نجدها في تماثيل الأمير "رع حتب وزوجته نفرت"، اللذين يبدوان كأشخاص حقيقيين، بسبب ألوانهم وعيونهم المطعمة. ونراها أيضا في التمثال الخشبي "لكاعبر" ذو الخطوط الواقعية في حفر وجهه وجسده، وكذلك جذعه الآخر وجذع زوجته، جميعهم أمثلة جيدة لتماثيل الخاصة في تلك الحقبة. اللوحات المحفورة والمصورة، بدأت بملء الفراغات الموجودة على جدران المعابد والمقابر، لتصوير أنشطة الحياة اليومية في المنازل والضيعات والورش.

تمثال الملك "زوسر":



ومن التماثيل الرائعة هذا التمثال الذي عثر عليه في حجرة ضيقة، والتي تعرف باسم السرداب، وتقع شمال شرق المجموعة الجنزية للملك "زوسر" بسقارة(أى الجانب الشمالى الشرقى من الهرم المدرج)، هو أقدم ما عرف من التماثيل

بالحجم الطبيعي في مصر، وهو يمثل الملك زوسر جالسا على العرش، وقد غطى جسده رداء احتفالي.

وكان التمثال بأسره مكسوا بطبقة من ملاط أبيض، ثم لون. أما العينان الغائرتان، فكانتا يوما ما مرصعتين. ويتخذ الملك شعرا مستعارا أسود، يعلوه لباس الرأس الملكي، المعروف باسم النمس، فضلا عن اللحية المستعارة الشعائرية. وقد نقش السطح الأمامي من القاعدة، بنص هيروغليفي دقيق، ينطق عن أسماء وألقاب ملك مصر العليا والسفلى، وهو "نثري خت". ويبلغ عرض هذا التمثال ٤٥,٣ سم، ويبلغ طوله٩٥,٥ سم،أما الارتفاع ١٤٤ سم.



تمثال الملك "خوفو":

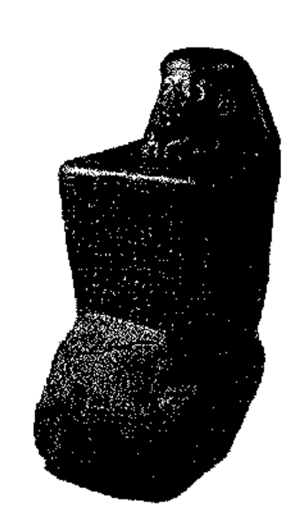
و من التماثيل الرائعة أيضا والتي تعكس الفن فى هذه الفترة ذلك التمثال الصغير الوحيد المتبقى للملك "خوفو" والذى على الرغم مما كشف عنه من كسر قليلة من تماثيل كبيرة وصغيرة للملك "خوفو"، فإن هذا التمثال العاجي الصغير، إنما يعد الوحيد السليم الباقي مما نحت "لخوفو" بانى الهرم الأكبر بالجيزة، وذلك بما تتسم به قسمات وجهه، من تعبير واقعي صارم.

إذ يجلس على عرش كان مزينا على جانبي الملك باسمه منقوشا داخل السرخ(الخرطوش)، وقد كان مستحيلا بغير وجود هذا الاسم،

الذي بقى على الجانب الأيمن، أن ينسب هذا التمثال الصغير إلى "خوفو".

وقد مثل الملك بتاج مصر السفلي الأحمر، والشنديت، أي بالنقبة القصيرة ذات الطيات، ويمسك بيمناه المذبة الاحتفالية، رمز السلطة.

سننموت ونفرورع



ولد "سنموت " في عائلة متواضعة، من"أرمنت"، ونجح في أن يصبح الرجل الأول في بلاط الملكة "حتشبسوت"، وحمل لقب" رئيس بلاط العائلة المالكة وآمون"،ولذلك فقد سمح له أن يصور نفسه في المعبد، ويحفر قبره بجوار المعبد، كذلك جمع إلى ألقابه أكثر من ثمانين لقبا منها: "متولي ضياع آمون، وآمر شئون القصر الملكي، وأمين ملك مصر العليا والسفلى".

كان "سنموت" هو المهندس المعماري للملكة "حتشبسوت"، والشخص المفضل لديها، فقد شيد لها معبدا جنائزيا، وهو المعروف بمعبد "الدير البحري".

كما تقلد" سنموت" منصب رئيس الأعمال العامة، وأشرف على نقل ونصب مسلتي الكرنك، بالإضافة إلى إشرافه على بناء معبد الدير البحري السابق الأشارة إليه، كرئيساً للمهندسين، كما كان مسئولا عن

تربية الأميرة "نفرورع"، ابنة الملكة " حتشبسوت" الوحيدة من زوجها الملك " تحتمس الثاني"، ولكنه على الرغم من قربه من الملكة؛ فقد نكـل بـه في أواخر عصر الملكة "حتشبسوت"

وكان ذلك غالباً بعد وفاة ابنتها "نفرورع" في العام الحادى عـشر لحكم والدتها، حيث يكتنف الغموض ما تبقى من حياتـه، ويقـال إنـه من الممكن أن يكون قد توفي في العام السادس عشر مـن حكـم الملكـة "حتشبسوت".

و من المعروف بسبب إنجازاته العظيمة كافأته الملكة بمقبرتين فى "طيبة" أرقام ٧١،٣٥٧ وكان تشريفا لا يتاح إلا للعظماء من الناس غـير أن ختام حياة "سنموت" يكتنفها الغموض وإفتقـاد اليقين،كمـا أوضـحنا من قبل، ولعله فقد حظوته أو مـات حـول العـام الـسادس عـشر مـن حكم الملكة كما ذكرنا من قبل. ومُحى اسمه عـن بعـض آثـاره ودمـر قبره رقم ٧١ ومع ذلك فقد عرف له أكثر مـن عـشرين تمثـالا تفرقـت منها ثمانية بين متاحف مصر وأوربا وأمريكا تمثله مع الأميرة "نفرو رع".

ويندمج تمثالنا هذا ضمن ما يسمى بتماثيـل الكتلـة بمعنـى أنـه نحت فى كتلة مندمجة من حجر بعامة فى هيئة رجـل تتعـارض ذراعـاه على ركبتيه ملتفا بعباءة طويلة وقد ظهر هذا النـوع مـن التماثيـل أول من ظهر فى الدولـة الوسـطى وإن عرفـت الراكعـة منهـا منـذ الأسـرة الأولى غير أن بروز رأس الطفلة من عباءة مربيها إنما يقوم تحديـدا فـى الأسرة الثامنة عشر كما تبدى هذه الصلة فى لمسة مؤثرة إنفـراد المربـى بما أؤتمن عليه. ويتجلى "سنموت" هنا شابا ممتلىء الوجنتين بوجـه نـاعم

مستدير وعينين نجلاوين ذواتى أهداب طويلة تمثلت بارزة وأذنين أميل إلى الكبر وفم معتدل ممتلىء صغير.

الطفلة فقد بدا شعرها بجديلة الأطفال التى يتميز بها الأمراء يحليها ثعبان الكوبرا دلالة على أنها وريث العرش وقد نقش اسمها فى خرطوش إلى جانب رأسها يسبقه لقب(امرأة الرب)أو (زوجة الإله). ولقد أتاحت سطوح التمثال مساحة تكفى لنص طويل يعدد من ألقاب "سنموت" ووظائفه المتعددة فيما يتصل بمنزلة الإله "آمون" وشعائره وبأعلى التمثال قريبا من منكبى "سنموت" مجموعتان من نقوش هيروغليفية على أسلوب اللغز فى النص الذى يصحبها ويفخر "سنموت" باختراع هذه الألغاز بنفسه.

هنا تمثال آخر ل"سنموت" يمثله جالسا والأميرة فى حجره معروضة فى نفس القاعة بالمتحف المصرى.

و هذا التمثال مصنوع من الجرانيت الرمادى ويبلغ ارتفاعه ١٣٠ سم، عثر عليه فى فناء خبيئة الكرنك عام ١٩٠٤ على يد العلم "ليجران"، ويرجع هذا التمثال إلى عهد الملكة "حتشبسوت"، الأسرة الثامنة عشرة، الدولة الحديثة.

تمثال شيخ البلد



يعد هذا التمثال من أروع تماثيل الدولة القديمة غير الملكية وأشهرها وأعظمها قيمة.

و كان عمال مارييت(أوجست مرييت) قد أخذوا عند كشفه بما بينه وبين شيخ بلدتهم من شبه فأطلقوا عليه "شيخ البلد" هو فى واقع أمره رئيس الكهنة المرتلين يتولى قراءة الصلوات للمتوفى، في المعابد والمصليات الجنزية،و يدعى "كا عبر" وهو أقل قليلا من الحجم الطبيعى فى صورة تتفق وعقيدة المصريين فى البعث والخلود وحرصهم على صورة حقيقية حية.

و هذا التمثال إذ تتجلى فى قسماته ومظهره ما كان عليه من مكانة ونعمة زادهما وبما ينطق عنه من مهابة وجلال بريق عينيه المرصعتين وسط أشفار من نحاس بالمرو فى مكان البياض والبلور الصخرى فى موضع القرنية، بإنسان العين ثقبا صغيرا مليئا بعجينه سوداء ويقف "كا عبر" مستدير الرأس مكتنز الوجنات قصير الشعر فى نقبة مسبلة إلى ما تحت الركبتين معقودة عند الوسط فوق بطن ممتلىء.

وثبتت ذراعاه، وقد نحتا منفصلين إلى الكتفين بأوتاد بادية على الصدر على ما كان جاريا من أسلوب نحت التماثيل الخشبية كما

الذراع اليسرى، وكانت من قطعتين متواصلتين، غير أن الساق وما كان فى الكفين من عصا رمز المنديل من ترميم حديث. وجد هذا التمثال فى مصطبة رقم ج٨ بسقارة على يد أوجست مرييت فى عام(١٨٦٠)بالقرب من هرم "أوسر كاف" ويبلغ ارتفاع هذا التمثال حوالى ١١٢سم.و هو مصنوع من خشب الجميز. ويرجع هذا التمثال إلى بداية الأسرة الخامسة، الدولة القديمة.

رأس الملك (أوسر كاف)



يعد رأس الملك التمثال الملكى هذا الذى يلبس تاج الوجه البحرى الأحمر مثالا رائعا على الأسلوب الذي ميز بداية عصر الأسرة الخامسة وكان امتدادا لتراث الأسرة الرابعة الفنى وإثراء له.

و قد شيد الملك "أوسر كاف"هرمه فى سقارة خلافا لسلفه الملك "شبسسكاف" آخر ملوك الأسرة الرابعة والذى شيد هرمه فى الجيزة- وعثر فى معبده الجنزى على رأس أول تمثال ضخم معروف من عصر الدولة القديمة(محفوظ فى القاعة ٤٧ فى المتحف المصرى) وكذلك لوحات ذات نقوش قليلة البروز ذات قيمة فنية عالية.

وفي صـــحراء أبـــو صـــير شمـــال "ســقارة" مباشـــرة، شـــيد الملك"أوسركاف"أول معبد قد كرس لعبادة "رع" رب الـشمس في أبوصـير حيث عثر على هذا الرأس ثم أعقبته سلـسلة مـن تلـك المعابـد بحكـم ارتفاع منزلة عقيدة الشمس منذ عصر الأسرة الرابعة.

و يتبع هذا الرأس تقاليد الفن التى أرسيت أيام الملك"منكـاورع" حيث تتخلى روعة الإتقان التى شاهدناها من قبل فى تماثيـل الثـالوث الشهيرة للملك منكاورع إذ نلاحظ أن فيها أسـلوبا واحـدا مـن حيـث استدارة خطوط الوجه والأنف مع دقة النـسب فـى العيـون واسـتطالة شرطة العين الجانبية فى نقش البروز (فى بعـض تماثيـل الملـك " خفـرع" أيضا) وتعلوها حواجـب بـارزة تتوافـق مـع خطـوط الجفـون المقوسـة وذلك فضلا عن الصقل الرائع للوجه ونسبه الجذابة، وفى كل ذلك ما يجعل من هذا الرأس بحق مثالا رائعا للأسـلوب الفنـى لعـصر الأسـرة الخامسة.

و كان الأثريون عند كشفه قـد نـسبوه إلى الربـة" نيـت" ربـة "صـا الحجر"التى تميزت كذلك بتاج الوجه البحرى الأحمر، غـير أن الـشارب الخفيف على الشفة العليا، كان دليلا يثبت نسب الرأس إلى تمثال ملكي رغم النعومة القصوى فى تشكيل الرأس مع غياب اللحيـة وإن غابـت فى تماثيل أخرى معروفة مثل تماثيل الملكان" خع سخم وى" و"خوفو".

و هذا التمثال مصنوع من حجـر الشـست(أو الجرايوكـه) وقـد يبلغ ارتفاعه ٤٥ سم، ويبلغ عرضه ٢٥ سم،و أمـا عـن الطـول فيبلـغ حوالى ٢٦ سم.

وجد هذا التمثال بواسطة الحفائر المشتركة لمعهدى الآثار الألمانى والسويسرى بالقاهرة عام ١٩٥٧. ويرجع هذا التمثال الى عهد الأسرة الخامسة، الدولة القديمة.

الكاتب المصري القديم



كانت صورة الرجل الذي يجلس متربعا ويمسك بلفافة بردي على حجره، مثل تلك الصور المعروضة بالمتحف المصري

هي الهيئة التقليدية التي يظهر بها الكتبة عبر التاريخ المصري القديم ولقد كان للكتبة دور أساسي في الحياة الفكرية والثقافية في مصر القديمة، واعتُبروا الفنانين الرئيسيين لحضارتها.

والمعنى المصري القديم لمصطلح "الكاتب" إنما هو يأتي في محتوى التخطيط (الرسم) والخلق (الإبداع)، وليس في محتوى الإمساك بفرشاة للكتابة، أو محتوى ذلك الذي يقرأ.

وعلى الرغم من أن المهمة الأساسية للكتبة كانت إدارية في طبيعتها، فإنهم كانوا حفظة التقاليد (السير) المحكية، في ربوع مصر كلها؛ وهو دور يظل باقيا، إلى العصر الحديث، في أشكال

مختلفة.والكتبة الكهان في بيت الحياة، مثلا، ذهبوا، ببساطة، إلى ما وراء مجرد المحافظة على النصوص القديمة؛ وبدلا من ذلك، كانت لهم قدرتهم الإبداعية الخلاقة التي مكنتهم من تحرير ومراجعة الكثير من النصوص الدينية اللاهوتية والطقسية والطبية والسحرية التعويذية.

وبحلول عصر الدولة القديمة، كانت لهم القدرة على القيام بتأليف نصوص أدبية جديدة واسعة الانتشار. وتعرض النصوص المحفوظة من ذلك العصر، فصاعدا؛ حكايات وقصصا جديدة، وأنواع أخرى من الأدب لم تكن معروفة من ذي قبل ولقد اتسعت دائرة الكتبة، بوضوح، لكي تضم أعضاءً لم يكونوا بالضرورة من النخبة؛ كما كان الحال في عصر الدولة القديمة. وكانت مفاهيم التربية والتعليم ودلالاتها وأهميتها واسعة الانتشار في مصر القديمة؛ وهو ما برز واضحا من خلال الأعمال الأدبية في تلك الفترة وكان لإسهامات الكتبة في المجتمع خلال عصر الرعامسة تقديرها الكبير لدى البيت الملكي ولدى الأجيال الأحدث سنا بين الكتبة.

كانت منزلة الكاتب من أكثر المناصب تعرضا للحسد في مصر، وقد حرص العديد من أصحاب القبور، منذ عهد خوفو حتى العصر المتأخر، على تصوير أنفسهم في جلسة القارئ أو الكاتب. يتجلى الكاتب هنا جالسا على الأرض متربعا وقد بسط بين ركبتيه قرطاسا من بردى يسمك بسائرة فى يده اليسرى متهيأ للكتابة بما يفترض من قلم بين أصابع يده اليمنى. إذ يصور الهيئة المثلى للموظف النشيط، فلقد كانت وظيفة الكاتب فى مصر من أرفع الوظائف منزلة وتقديرا،كما ذكرنا من قبل، ولذلك فقد مثل كثيرا من علية القوم على

مدى تاريخ مصر كاتبين وقارئين. ولئن كان غاب عنا اسم هذا الكاتب، فإن فى هدوئه الغامر وانتباهه اليقظ ما أضفى عليه حياة وحيوية زادهما ترصيع عينيه مهابه وجلالا ينبعثان من قسمات وجهه الناطقة وتوحى بشخصية مرموقة شأن زميله فى متحف اللوفر.

على أن تشكيل الجسم وتلوينه باللون الأحمر القاتم محدود إذ نفتقد الاتساق فى وضع الساقين وأن المثال قد أفرغ عنايته على الوجه والشعر المستعار المسدل إلى الخلف على الكتفين مغطيا أغلب الأذنين.

و كما نرى أن هذا التمثال المصنوع من الحجر الجيرى يفترش الأرض متربعا، وقد بسط بردية على حجره، مع إبقاء سائر لفافتها في يسراه، على حين يهم بالكتابة بيمناه، بقلم من البوص، وقد اتخذ شعرا مستعارا أسودا قاتما، ونقبة بيضاء مثبتة بحزام.و يبلغ ارتفاع هذا التمثال٥١ سم، ويبلغ عرضه ٤١ سم، أما طول التمثال من الجانب فيبلغ ٣١ سم.

وجد هذا التمثال فى حفائر سقارة بواسطة مصلحة الآثار المصرية فى عام ١٨٩٣ ويرجع هذا التمثال إلى بداية الأسرة الخامسة، الدولة القديمة.

الزخرفة

والفنان المصري مزخرف بطبعه وقد سبق أوضحنا مدى حبه للبيئة التي استلهم منها عناصر وحداته الزخرفية كزهرة اللوتس ونبات البردي وأوراق النبات وسوقها وعناقيد العنب وقرص الشمس المجنح، وغير ذلك من العناصر التي انبثقت من الطبيعة المصرية الأصيلة. كما صاغ هذه العناصر والوحدات بعد أن بسطها متحفظا بخصائصها مع ما يناسبها من أشكال هندسية متكاملة معها.

واستخدم الفنان في ذلك ألوانا طبيعية كالأحمر والأصفر والأخضر والأزرق مع اللمسات السوداء والبنية وتتميز خطوطه فيما أنشأه من زخارف بالأناقة والرقة والاحتفاظ بخصائص الأشكال التي رسمها.

الفنون التطبيقية إن المتأمل لما خلفه لنا التراث المصري القديم من أعمال فنية تطبيقية كملت صفتها الفنية في الأثاث والأواني والنسيج والحلي والتطعيم والخزف وآلات الطرب ونماذج السفن .. ليحس فيه أنها قامت على تصميم لم ينفصل من الوجود الطبيعي للأشياء وجمال النسب ووضوح القيم الابتكارية مع دقة فائقة في الأداء حتى لتبدو بعض هذه الأعمال وكأنها معجزة من معجزات الفن التطبيقي ومثال ذلك الأسرة المذهبة والمطعمة والكراسي التي صنعت أطرافها ومساندها على أشكال رءوس الحيوانات القوية المتحفزة والتي زين بعضها برسوم جميلة رمزية.. ومن أمثلة ذلك أيضا الأواني المرمرية الشفافة البالغة الحد في دقتها ورقتها والتي صممت على أشكال رءوس الحيوانات... أما الحلي كالقلائد والأقراط والخواتم والأساور

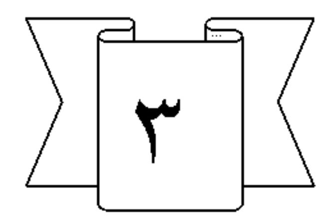
وغيرها فقد بلغ فيها الفنان الذروة في التصميم المنبثق من الشخصية المصرية وحقق فيه الدقة والاكتمال في فن الصياغة والتزيين بالأحجار الكريمة التي أجاد الفنان المصري القديم تشكيلها وصقلها مستخدما في ذلك مختلف المعادن النفسية ومن أمثلة القلائد التي خلفها فنان الدولة الوسطى حيث صممت على شكل الصرح البيلون المزينة بأشكال الحيوانات المركبة والأشكال الآدمية مستعملا الرمز في هذا التكوين الفني .

التصوير

اثبت الفنان المصري القديم جدارته في التعبير عما يحيط به من مظاهر الحياة وموضوعاتها الكثيرة التي عاش فيها وتأثر بها وأثر فيها ويبدو ذلك واضحا مما سجله هذه الموضوعات واللوحات على الصخور وعلى سطوح الأواني واللوحات التذكارية وانطلق الفنان يسجل صورا متعددة لما احبه وما عاش فيه من مظاهر بيئته... ففي الدولة القديمة نشاهد مثلا اصيلا ممتعا في لوحة الإوزات الست وهي تبحث عن غذائها وقد رسمها الفنان على سطح من الطين بالجص وعلى الرغم من أسلوب الفنان غلبت علية المسحة الزخرفية إلا انه استطاع إن يبرز من الخصائص الطبيعية المميزة لطيور الإوز فيما سجله من حركاته وهي تميل برقابها يمنة يسرة باحثة عن طعامها.... وفي مقابر بين حسن من الدولة الوسطى نجد أمثلة فريدة أخرى من التصوير الداري عبر فيه الفنان عن موضوعات من الحياة اليومية يتمثل

في حبه للطبيعة وحرصه على تسجيل دقائقها وتفاصيلها وأمانته في هذا التسجيل وفي مقابر دير المدينة بالأقصر في الدولة الحديثة يستمتع الإنسان بما يشاهده من أعمال التصوير التلقائي الجداري لموضوعات منبثقة من البيئة المصرية الصميمة حيث نجد مناظر الحقول واشجار الدوم التي تنؤ بحملها والفلاح الذي يرتوي من القناة الظهيرة واعمال الحقل والطير المستظل بفروع الأشجار وحفلات الصيد والطرب ومناظرها إلى آخر ذلك مما يعتبر سجلا حافلا للحياة لمصرية القديمة... والمتأمل لأرضية قصر إخناتون المحفوظة بالمتحف المصري يرى كيف عبر الفنان عن جماعات البط وهي تطير ناشرة أجنحتها فوق شجيرات البردى في بركة قصر فرعون كما يلمح الأسماك ذات الأشكال المختلفة وهي تنساب في الماء ومما يجدر بالذكر إن عصر إخناتون قد دفع الفن خطوات أوسع نحو التعبير عن الطبيعة تعبيرا صادرا عن بحث ووعي ودراسات تحضيرية تسبق هذه الأعمال وقد عثر على بعض الكروكيات في حي الفنانين في مدينة خيتاتون بالقرب من ملوى....

الفصل الثالث



فن بلاد الرافدين

أرض الرافدين

ارض ما بين النهرين" هي التسمية التي اطلقها اليونانيون القدماء على البلاد التي يحدها نهرا دجلة والفرات - عراق اليوم .

وقد ازدهرت على هذه الارض حضارات عظيمة منها الحضارات السومرية والاكدية والبابلية والآشورية وغيرها، وكلها حضارات انتشر نفوذها الى البلاد المجاورة ابتداء من الألف الخامس قبل الميلاد . الا ان هذه الحضارات العظيمة بادت بعد سقوط الامبراطورية الآشورية سنة ٦١٢ قبل الميلاد.

الدولة الآشورية

كانت آشور- المدينة الواقعة على ضفاف نهر الدجلة - عاصمة للمملكة الآشورية في شمال وادي الرافدين، منذ حوالي العام ٢٥٠٠ قبل الميلاد .

وقام الملك آشور ناصربال الثاني (٨٨٣-٨٥٩ قبل الميلاد)، بنقل عاصمته شمالا إلى مدينة كله (المدعوة نمرود حاليا).

وتعاقب عدة ملوك على بناء هذه المدينة وقصورها ومعابدها، وقد قام البريطانيون بعمليات حفر في المنطقة في الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر،إضافة إلى الخمسينيات من القرن العشرين .

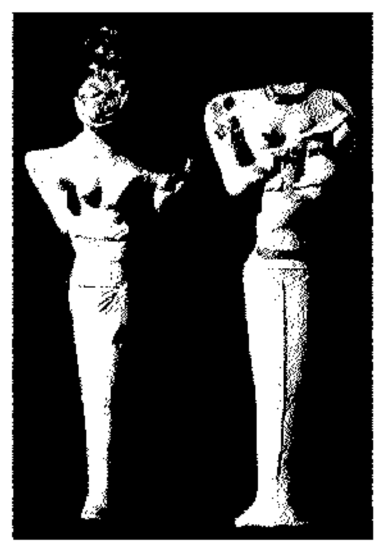
واكتشف علماء الآثار العراقيون في التسعينيات من القرن الماضي ثلاثة قبور غنية جدا تحت أرضية الغرف في حرم آشورناصربال، يرجع تاريخها إلى أعوام ٧٥٠-٧٠٠ قبل الميلاد .

وعثر في أحد القبور على هذا التاج الذهبي الرائع الذي تعلوه ورقة ثلاثية لفاكهة العنب، تتأرجح منها عناقيد من الفاكهة نفسها، وتعتمد الورقة والعناقيد على غطاء تمثله مخلوقات ذات أجنحة رباعية، تقف على صف من الرمان والورود .

حينما سقطت الإمبراطورية الآشورية عام ٦١٢ قبل الميلاد، دمرت مدنها الكبيرة كليا .

ويعد هذا التاج دليلا على البراعة الصناعية وعلى الكنوز الضائعة لهذه الإمبراطورية.

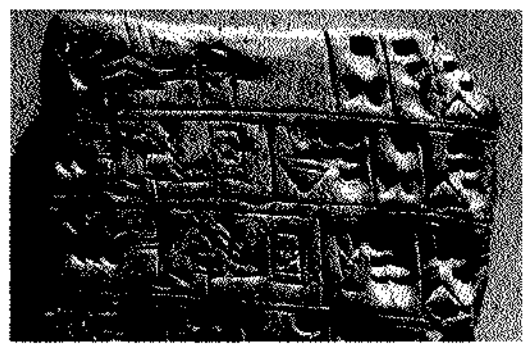
تمثالان من أور



ظهرت التماثيل الصغيرة ومعظمها تماثيل نسائية في منطقة الشرق الأدنى منذ حوالي العام ٧٥٠٠ قبل الميلاد، وتساعد ملامحها المميزة علماء الآثار على معرفة الثقافات والشعوب المتعددة في المنطقة .

ويعود التمثالان المصوران أعلاه إلى منطقة أور في جنوب العراق، ويرجع تاريخهما إلى العام ٤٥٠٠ قبل الميلاد، وهما نموذجان على الثقافة العبيدية التي تعود إلى ما قبل التاريخ ويظهر التمثال الأول في صورة إمرأة تضع يدها على بطنها، بينما التمثال الثاني والذي ضاع منه رأسه يصور امرأة تمسك مولودا ذا رأس مستطيل ويعد هذان التمثالان إضافة إلى عدد آخر من التماثيل التي عثر عليها في المناطق المجاورة ما يسمى التماثيل "السحلية" وذلك نظرا لمظهرها المشابه للزواحف.

الالواح المسمارية



تم اختراع الكتابة التصويرية في بلاد ما بين النهرين قبل العام ٣٠٠٠ قبل الميلاد .

وهذا اللوح الطيني الذي يعود تاريخه إلى العام ٣١٠٠ قبل الميلاد كتبت عليه قائمة فيها حصص الطعام المخصصة للجنود .

ويدل هذا اللوح على تطور الكتابة من استعمال الصور إلى استعمال الأنماط المنحوتة بالمسامير والتي تعرف بالكتابة المسمارية .

وأول كتابة تم التعرف عليها هي الكتابة السومرية والتي لا تمت بصلة إلى أي لغة معاصرة .

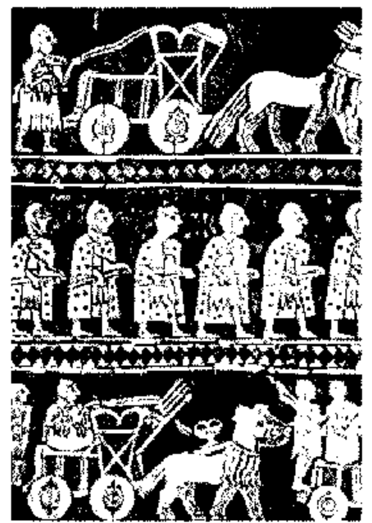
بحلول عام ٢٤٠٠ قبل الميلاد تم اعتماد الخط المسماري لكتابة اللغة الأكدية، كما استعمل نفس الخط في كتابة اللغة الآشورية واللغة البابلية، وهي كلها لغات سامية مثل اللغتين المعاصرتين العربية والعبرية .

وتواصل استعمال الخط المسماري للكتابة في لغات البلاد المجاورة لبلاد ما بين النهرين مثل لغة الحطيين واللغة الفارسية القديمة، واستعملت إلى نهاية القرن الأول الميلادي .

وتم فك رموز الخط المسماري في العصر الحديث أي القرن التاسع عشر وبذلك تسنى لعلماء العصر قراءة النصوص الإدارية والرياضية والتاريخية والفلكية والمدرسية والطلاسم والملاحم والرسائل والقواميس .

ويوجد حوالي ١٣٠٠٠٠ لوح طيني من بلاد الرافدين في المتحف البريطاني.

الحرب والسلام في أور



قام السير ليونارد وولي في العشرينيات من القرن الماضي بحفريات في منطقة أور بجنوب العراق، واكتشف مقبرة لم يتم تخريب قبورها ويرجع تاريخها إلى عام ٢٦٠٠ قبل الميلاد: وقد عثر على هذا الشئ الغامض في أحد القبور .

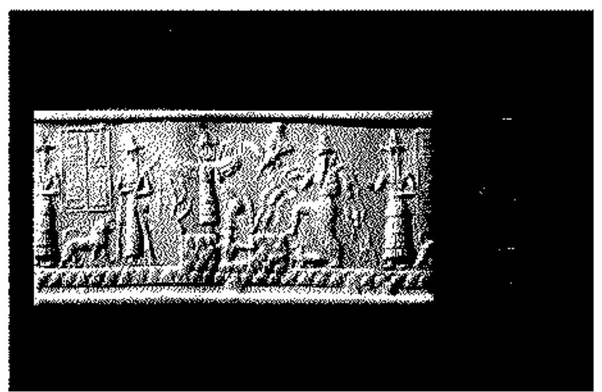
وتتكون جوانبه من جدولين مستطيلين طولهما ٢٠,٣ مترا، مزينين بلقطات مصورة من الفسيفساء المصنوع من الصدف البيضاء، والحجارة الحمراء والحجارة الزرقاء من نوع لابس لازولي (مستوردة من أفغانستان) موضوعة على القار .

ويظهر على جهة "الحرب" من الأعلى إلى الأسفل، عربات تضرب أعداءا يتساقطون، ورماة الرماح وهم لابسون خوذات وأردية يأسرون عددا من الأعداء، وبعض الأسرى وهم يعرضون على قائد الجيش(الظاهر في أعلى الوسط) .

عجلات العربات قوية، تجرها حمير تقاد بحبال، تمر وسط قرط توضع في أنوف الحمير (واخترعت المكابح فيما بعد) .

ويظهر على جهة "السلم" إحتفال بوليمة، ويبدو أيضا موسيقي وهو يعزف على قيثارة، ويجلب المدعوون الغنائم والحمير والثيران والإبل والماعز والسمك.

الأختام



تم استعمال الأختام المنقوشة بتصميم بسيط منذ العام ٥٠٠٠ قبل الميلاد، وكانت تطبع كدليل حيازة تجاري على أختام طينية على الأبواب المخصصة لحفظ السلع .

كما تم العثور عليها على الأكياس والسلال التي كانت تستعمل للنقل التجاري على نهري الدجلة والفرات .

وحوالي العام ٣٥٠٠ قبل الميلاد تم اختراع الختم الأسطواني وكانت توفر المجال للتصاميم المنقوشة المعقدة ومن الممكن لفها على الطين .

ويظهر هذا الحجر الاخضر والذي طوله ٣,٩ سنتيمترات والذي يعود تاريخه إلى ٢٣٠٠ قبل الميلاد وبجانبه تشبيه عصري له .

ويظهر عليه الآلهة من ذكور وإناث وتم التعرف عليهم من خلال خوذاتهم ذوات القرون وتشير إليهم كآلهة صيادة، وتظهر الإلاهة عشتار وإله الشمس شمش وإله الماء إنكي يتبعه وزيره.

وكتب مباشرة فوق الأسد بالخط المسماري " الكاتب أدأ معرفا المالك كمسؤول كبير، ومن الممكن أن يكون الكاتب قد ختم رسائل وملفات إدارية على الطين.

حمورابي وبابل



بدأ العموريون إبتداءا من حوالي العام ٢١٠٠ قبل الميلاد بالزحف نحو العراق من الغرب، وطفقوا يقيمون مستوطنات حول المدن .

وساهموا في عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد في إسقاط السلالة الثالثة الحاكمة في أور، وأقاموا سلسلة من الممالك الصغيرة في كافة أرجاء ما بين النهرين .

وتحكمت سلالة البابليين الأولى تحت حكم حمورابي (١٧٩٢-١٧٥٠) قبل الميلاد في معظم مقاطعات ما بين النهرين، وأصبحت بابل العاصمة .

ويعد الوصول الى بابل التي كان يحكمها حمورابي أمرا مستحيلا، لأنها تقع تحت أطلال مدن أقيمت بعدها ومنها بابل نبوخذ نصر الثاني (٥٦٢-٥٠٤) قبل الميلاد .

ولكن السير ليونارد وولي وجد في مدينة أور هذا التمثال الطيني الملون الرائع والذي يعود إلى فترة حمورابي .

وتشير الخوذة ذات القرون إلى أنه يمثل إلاها جالسا على عرش عال أسود .

وعثر على البقايا العلوية فقط،وطولها ١٨ سنتيمترا، ولكن آثار سلاح موجود في اليد اليسرى للتمثال قد تشير إلى أنه إله محارب.

المسلات



يعتقد أن المسلة السوداء المصنوعة من الحجر الجيري الظاهرة في الصورة، والتي يبلغ طولها ٦١ سنتيمترا، بنيت في احد المعابد كدليل على منحة ملكية لأرض .

ويظهر عليها صورة الملك البابلي مردوخ نادينا‌هي (١٠٩٩-١٠٨٢) وهو يحمل قوسا وسهمين كرمز على النصر،وكتب عليها بالخط المسماري "المنتقم لشعبه ."

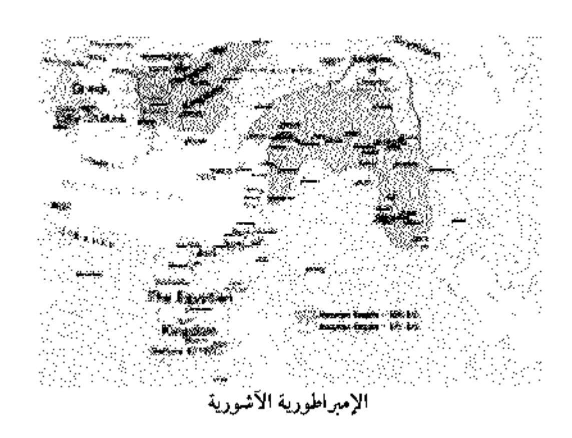
ويظهر أيضا وهو متعمم بتاج مزين بورود يعلوه ريش،وتظهر أيضا ثيران مجنحة وشجرة.

أما ثوبه فهو مطوي من جهة الظهر وعليه شرائط من جهة الصدر،ويعد هذا النوع من اللباس كتصميم ملكي دام لعدة قرون .

ويتماشى مع هذا اللباس أشكال هندسية سداسية عليها حواش ثخينة تظهر عليها أشجار مصممة بطريقة رائعة، أما ما يلبسه الملك في القدم فهو خف مصنوع من اللحاف .

وتظهر رموز إلهية فوق الملك، ويفصل جزء من ثعبان الصورة الأمامية عن الكتابة المسمارية من الخلف.

آشور



الإمبراطورية الآشورية

كانت أول دولة لمدينة آشور في شمال بلاد مابين النهرين. وتوسعت في الألف الثانية ق.م. وامتدت شمالا لمدن نينوي ونمرود و خورسباد. ولقد حكم الملك شمشي مدينة آشور عام ١٨١٣ ق.م.. واستولي حمورابي ملك بابل علي آشور عام ١٧٦٠ ق.م. إلا أن الملك الآشوري شلمنصر استولي علي بابل وهزم الميتانيين عام ١٢٧٣ ق.م. ثم إستولت آشور ثانية علي بابل عام ١٢٤٠ ق.م..وفي عام ١٠٠٠ ق.م. إستولي الآراميون علي آشور. لكن الآشوريين إستولوا علي فينيقيا عام ٧٧٤ ق.م. وصور عام ٧٣٤ ق.م. والسامرة عام ٧٢١ ق.م. وأسر سارجون الثاني اليهود في أورشليم عام ٧٠١ ق.م. وفي عام ٦٨٦ ق.م. دمر الآشوريون مدينة بابل وحكموا مصر (٦٧١ ق.م.

– ٦٥١ ق.م.). وثـار البـابليون علـي حكـم الآشـوريين وهزمـوهم بمساعدة ميديا عام ٦١٢ ق.م. شن الآشوريون حملاتهـم علـي سـوريا وتركيا وإيران. وكانت مملكة آشور دولة عـسكرية تقـوم علـي العبيـد. وكان لها إنجازات معمارية و تصنع التماثيل ولاسـيما تماثيـل العجـول المجنحة التي كانت تقام أمام القـصر الملكـي. وزينـت الجـدران بنقـوش المعارك ورحلات الصيد. وما بين سنتي ٨٨٣ ق.م. و٦١٢ق.م. أقامت إمبراطوريـة مـن النيـل للقوقـاز. ومـن ملوكهـا العظـام آشـوربانيبال وسرجون الثاني وسنجاريب وآشورناصربال. وكانـت لغـة الآشـوريين اللغة المسمارية التي كانت تكتب علي ألواح الطين. وأشهر مخطوطاتهـا ملحمة جلجماش التي ورد بها الطوفان لأول مـرة. وكانـت علـومهم. وكانت علومهم مرتبطة بالزراعة ونظام العد الحسابي الـسومري الـذي عرف بنظام الستينات وكان يعرفون أن الدائرة ٦٠ درجة. كمـا عرفـوا الكسور والمربع والمكعب والجذر التربيعي. وتقدموا في الفلك وحـسبوا محيط خمسة كواكب ، وكان لهم تقويمهم القمري وقسموا السنة لـشهور والشهور لأيـام. وكـان اليـوم عنـدهم ١٢سـاعة والـساعة ٣٠ دقيقـة. وكانت مكتبة الملك آشور بانيبال من أشـهر المكتبـات في العـالم القـديم حيث جمع كل الألواح بها من شتي مكتبات بلاده.

الثور المجنح



كان هذا التمثال الضخم الذي يبلغ طوله ٤,٤٢ أمتار والـذي يزن ٣٠ طنا، فردا من زوج يحرس بابـا في دور شـروكين الـتي شـيدها الملك الآشوري سرجون الثاني (٧٢١-٧٠٥ قبل الميلاد)،وهـي المدينـة التي هجرها سنحاريب إبن سرجون،ونقل العاصمة إلى منطقة قريبة من نينوى .

وقـد إسـتعملت تماثيـل مـشابهة ولكنهـا أصـغر في القـصور الآشورية لمدة دامت قرنين .

وتجمع هذه التماثيل ما بين السلطة الإلهية (الخوذة ذات القرون) وبين الذكاء البشري،وجناح نسر وقوة إما أسد – كما في الـصورة- أو ثور ذي أربعة أفخذة (يظهر منها إثنان إذا شاهدته من الأمـام، وأربعـة إذا شاهدته من جنب،مع كتابة مـسمارية خطـت بينهـا) ترمـز إلى قـوة الإمبراطورية الآشورية التي كانت تسيطر علـى منطقـة الـشرق الأدنـى لمدة ثلاثة قرون .

وقد حفر بعض الحراس الآشوريين - الذين من المحتمل أن يكونوا قد تملكهم الضجر أثناء تأدية واجبهم - رقعة للعبة تشبه النرد على قاعدة التمثال الذي تظهر صورته على اليمين .

وكانت هذه اللعبة تلعب في أور بجنوب العراق في العام ٢٦٠٠ قبل الميلاد، ولايزال سكان جنوبي العراق يلعبونها حتى يوما الحالي.

آشور بانيبال

كانت جدران قصور الآشوريين مخططة بجداول حجرية منقوشة بوضوح خفيف تمثل لقطات من الحروب، والصيد و طقوس العبادة .

وربما يعد أحسنها تصميما القصر الشمالي للملك آشور بانيبال (٦٦٨-٦٣١ قبل الميلاد) في نينوى. وتظهر تفاصيل صيد الأسد – النقش المشهور- الملك آشور بانيبال وهو يستل قوسه .

ويوصف التصميم الفاخر لخوذته وكسوته بدقة عظيمة، كما أنه يرتدي قرطا رائعة الجمال تشبه تماما قرطا ذهبية أخرى وجدت في قبور الملكات الآشوريات في مدينة نمرود . كما نشاهد خلف رأس الملك عقبي رمحين كان يحملهما خادمان بغية إبقاء الأسد في عرينه .

وفي نقوش أخرى نشاهد الملك وهو يطعن أسدا، ثم يناول قوسه خادما، ويأخذ رمحا ليضرب به أسدا آخر .كان صيد الأسود رياضة ومهمة ملكية،كما أنه كان علامة على التفوق والقوة.

مكتبة آشور بانيبال

لم يكن آشور بانيبال صيادا فحسب بل كـان أيـضا محاربـا غـزا العديد من البلدان بما فيها مصر .

رغم كل هذا كان يفتخر كثيرا بقدرته على الكتابـة والقـراءة في عصر كان تعلم الكتابة المسمارية فيه حكرا على النساخ .

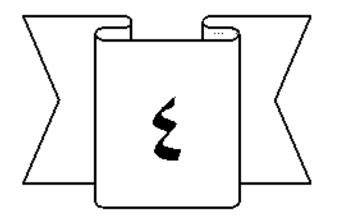
وكان يملك مكتبة كبيرة جدا من الألواح، كان يجمعها له خدمه من جميع أنحاء البلاد، خاصة في بابل .

هذا اللوح (الى الـيمين) هـو النـسخة البابليـة لقـصة الطوفـان، الذي يقارب قصة طوفان نوح، كما تحكى في سـفر التكـوين في العهـد القديم .

حينما احترق قصر آشور بانيبال في عصر سقوط الإمبراطوريـة عام ٦١٢ قبل الميلاد، انهارت المكتبة فوق الغرفة الـسفلية، وأدى هـذا السقوط إلى تحطم هذا اللوح واحتراقه .

ولكن كمية هائلة من الالواح نجت من الحريق، وهي معروضـة الآن في المتحف البريطاني.

الفصل الرابع



الفن الإغريقي

الفن الإغريقي

عندما نتعرض للحضارة الإغريقية بالبحث والدراسة ينبغي ألا يغرب عن بالنا طبيعة البلاد الإغريقية التي تكتنفها الجبال من كل جانب مما كان يؤدي إلى انعزال السكان بعضهم عن البعض الآخر.

واقتضى هذا الوضع حدوث قلاقل انعزال السكان بين هؤلاء السكان وبين بعضهم ثم مع غيرهم وقد نوه بها التاريخ ولم يغفل ذكرها فيما أثر عنها من خصومات ومنازعات أثينا واسبارطة وحرب طروادة...كما ينبغي إن نعرف حب الشعب الإغريقي وتقديسه للأبطال والبطولات ويتجلى ذلك في شدة شغفه بإقامة المباريات في حلبات العدو والوثب وإلقاء الرمح عند اللحظة الحاسمة والدعوة إلى المسابقات الأولمبية للدلالة على مدى إيمانهم المطلق بكمال الأجسام الإنسانية المملوءة بالصحة والحيوية والجمال الطبيعي....... وليس بمستغرب بعد هذا أن نرى مثالي الإغريق وهم يستلهمون هذه الألعاب الأولمبية ومن القصص التصويرية التي تمثل الأعياد التي كانت تقام في أثينا، الطريق إلى نقل الحياة والحركة إلى تماثيلهم بصورة لم تكن مألوفة من قبل. ولم يكن هدفهم بالطبع هو تصوير البطل فحسب بل كانوا يصورون في تضاعفية أيضا أبولو إله الجمال والصورة المثالية للرشاقة والتناسب.... وإن دارسة بسيطة لأعمال النحت الإغريقي تثبت إلى أي مدى وصل اليسر بالفنان في أحكام بناء صورة متكاملة للجسم وبحيث لا يتعذر علينا إن نتصور مدى الدراسة الواعية المتعمقة التي سبقت هذه الأعمال.

فن العمارة الإغريقي

البارثنون هو المثل الأعلى لفن العمارة اليونانية اقليم لآلهة أثينا في عصر بركليس به طراز يحيط بالمعبد من جهاته الأربع وهو أيضا يعد اشهر مباني القرن الخامس قبل الميلاد وقد شيد من المرمر الأبيض الصافي وبواجهته اعظم إفريز معماري لموضوع واحد بالنحت البارز من عمل المثال فيدياس.

الأكروبولس



وتقع الأكروبولس التي تمثل اهم المناطق الروحية والدينية لليونانيين في عصر ما قبل الميلاد في وسط العاصمة وعلى ارتفاع ٨٠ مترا وكانت تمثل القلعة الحصينة في اليونان القديمة ثم بدأت تفقد وظائفها الدفاعية مرحلة بعد مرحلة من حقب التاريخ الى ان وصلت الى فكرة تحول الهضبة الى قرية ثقافية يونانية صغيرة تبنى فيها معابد الآلهة اليونانية القديمة وجاءت فكرة انشاء المعابد في قلعة الأكروبولس

في عصر ابرز القيادات اليونانية القديمة باريكليس الذي حكم اليونان بين عامي ٤٤٣و٤٢٩ قبل الميلاد والذي وصف عصره بالعصر الذهبي للتطور الثقافي اليوناني واتضح ان فكرته الرامية الى انشاء العديد من المعابد فوق هضبة الأكروبولس تعد فكرة طموحة للغاية ويصعب تنفيذها بعد ان اشارت الدراسات المعمارية الى عدم تحمل الهضبة للعديد من المباني وكان لابد من نشر المعبد في اتجاهات مختلفة فوق الهضبة،

لذا تم في المرحلة الكلاسيكية اليونانية الممتدة بين عامي ٤٥٠ و٣٣٠ قبل الميلاد بناء وانشاء ثلاثة معابد هي «بارينون» و«ارخيتون» ومعبد «أثينا المنتصرة» اضافة الى الجزء المهم الآخر الذي تم انشاؤه كمدخل للمنطقة الثقافية «بروبلايا» وتحولت تلك المعابد في العصور الوسطى الى كنائس مسيحية كما تم استخدامها لفترة من الفترات مقر اقامة لقيادة «فرانكس» الذي كان يقود الدولة الفرانكية التي يعود اساسها لقبيلة «فرانكتي» والتي كانت تمثل اقوى الدول في العصور الوسطى (من القرن الخامس حتى القرن التاسع الميلادي) وكانت تمتد مساحاتها الجغرافية من المساحة الجغرافية لدولة المانيا الحالية وصولا الى ايطاليا الحالية وفرنسا،

ثم استخدمت قلعة الأكروبولس بعد ذلك مقرا لقيادة الامبراطورية العثمانية التركية بعد وقوع اليونان تحت الاحتلال العثماني في النصف الثاني من القرن الخامس عشر ميلادي وعقب تحرر اليونان من الحكم التركي بعد الحرب التركية ـ الروسية عام ١٨١٢ وحتى عصرنا الحالي اصبح من اهداف الحكومات اليونانية

المتعاقبة الحفاظ وحماية قلعة الأكروبولس كصرح آثاري ثقافي تبذل له الجهود الخاصة بعمليات الترميم على ايدي المتخصصين العالميين في علوم الآثار في محاولات دائمة لمعالجة آثار عوامل التعرية على مبانيه،وبنظرة تاريخية معمارية على المعابد الثلاثة في قلعة الأكروبولس نجد ان المعبد الاول الذي يطلق عليه «بارينون» المقام في وسط الهضبة بني بين عامي ٤٤٧ و٤٣٢ قبل الميلاد من اثنين من اشهر المهندسين المعماريين في ذلك الوقت هما اكتينوس وكاليكراتيس، وتم البناء على طراز اعمدة مستقيمة وعلى افريز افقي وتم تجميله من الداخل بالعديد من التماثيل الرخامية ورسمت على حوائطه حلقات من تطور التاريخ اليوناني مثل ولادة الاله «اثينا» وصور لغيغانتوماتشي او معركة الآلهة والعمالقة كما يطلق عليها المؤرخون اليونانيون وهناك رسوم تظهر كيفية الاحتفال بالاعياد اليونانية ومعركة اثينا مع اله البحر اليوناني «بوسيدون» على الفوز بمنطقة «اتيكا» وقد استحوذت بريطانيا على العديد من الثماثيل الرخامية في هذا المعبد ونقلتها في القرن التاسع عشر ميلادي ووضعتها في المتحف البريطاني بلندن،

وفي الوقت الحالي تتواصل المباحثات والمفاوضات بين الحكومتين اليونانية والبريطانية لاعادة تلك التماثيل الى اثينا ويضم المعبد اكبر التماثيل للاله «اثينا» الذي صنع من المرمر والذهب بحجم ١٢ مترا وكان يعد من عجائب الدنيا السبع الا انه لايوجد له اثر الآن ويعرف فقط من سجلات المؤرخين وصورهم والمعبد الثاني في الاهمية في قلعة الاكروبولس هو «ارخيتون» الذي تم انشاؤه عام ٤٢٠ قبل الميلاد وعلى طراز الاعمدة التي تأخذ شكل التماثيل النسائية،وتم بناء

المعبد نسبة الى الالهة اثينا وبوسيدون لذا فهو المعبد الوحيد في قلعة الأكروبولس الذي له مدخلان من الشرق والغرب على خلاف المعبدين الآخرين اللذين لكل منهما مدخل واحد ويميز معبد ارخيتون الرسوم السقفية الملونة المكساة بالحجر الازرق لشجرة الزيتون أثينا وقد حطم هذا المعبد في احدى الغزوات التي شنها القائد الرومانى «بيرسانس» على اليونان عام ٤٨٠ ميلادية واعادت السلطات اليونانية ترميم المعبد بالرخام الابيض بعد التحرر من تركيا ويأتي في المرتبة الثالثة في قلعة الأكروبولس معبد أثينا المنتصرة وقد تم بناؤه عام ٤٢٠ قبل الميلاد منسوبا ايضا للالهة اثينا التي اطلق اسمها بعد ذلك على العاصمة اليونانية،

وقد بني هذا المعبد بشكل متعدد الاضلاع ويحوي رسوما فنية ونقوشا زخرفية بديعة تعكس الجمال الذي كان صفة الالهة اثينا والامر الآخر الذي يمثل علامة بارزة في قلعة الأكروبولس هو المدخل العام «بروبلايا» الذي تم بناؤه بين عامي ٣٣٧ و٤٣٢ قبل الميلاد وقد بني هذا المدخل من طابورين من الاعمدة تجمع بين الطرازين اي الاعمدة المستقيمة والاخرى ذات التماثيل النسائية وفي الجزء الشمالي من المدخل توجد صالة عرض كانت تخصص لعرض الرسامين والنحاتين لاعمالهم الفنية ولابداعاتهم المرتبطة بالالهة،

وارتبطت دورات الألعاب الأولمبية التي تقام كل أربع سنوات ببلاد الإغريق (اليونان القديمة) وعلى وجه الخصوص وادي أولمبيا الذي كان مسرحا للمهرجانات الرياضية والفنية والثقافية في التاريخ القديم وهو كان إحدى المحطات الساحرة التي حرص مضيفونا على أن

نزورها رغم أنها تبعد نحو ٤٠٠ كيلومتر بالباص عن العاصمة اليونانية والحقيقة أن الأمر كان يستحق كل العناء،

وكانت بلاد الإغريق ذات نظام حكم فريد، حيث كانت كل مدينة وما حولها من قرى تعتبر نفسها دولة ذات سيادة، مما أدى إلى كثرة الحروب بين تلك المدن حتى جاء فيليب المقدوني (أبو الإسكندر الأكبر) واستطاع أن يوحدها واتفق الجميع على احترام وتبجيل مدينة أولمبيا والحفاظ على مهرجانها الرياضي والفني والثقافي الدوري والذي كان بمثابة رمز للوحدة والسلام والحب والتنافس الشريف،

وكانت سباقات الجري تشكل عصب تلك المهرجانات الأولمبية، وفي عام ٧٠٨ قبل الميلاد أضاف الإغريق إليها مسابقات الوثب ورمي القرص والرمح والمصارعة، وبعد ذلك أدخلوا لعبتي الملاكمة وسباق العربات التي تجرها الخيول، وكان الفائزون في هذه الألعاب يمنحون أكاليل الغار المصنوعة من أغصان الزيتون، ويطوف المنادون في أنحاء البلاد لإعلان أسمائهم كما يترجم الشعراء انتصاراتهم إلى قصائد شعرية،

واستمرت الألعاب الأولمبية القديمة نحو ١١٦٩ عاما أقيمت خلالها ٢٦٢ دورة حتى ألغيت في عام ٣٩٣م على يد الإمبراطور الروماني ثيودوسيوس الأول وظلت متوقفة لمدة ١٥٠٣ أعوام إلى ان أحياها من جديد البارون الفرنسي بيير دي كوبرتيان في ٢٥ نوفمبر عام ١٨٩٢ خلال الافتتاح الذي أقامه الاتحاد الفرنسي للألعاب الرياضية بمناسبة مرور خمس سنوات على تأسيسه وتقرر إقامة أول دورة أولمبية حديثة في مدينة أثينا عام ١٨٩٦م خلال الفترة من ٦ إلى ١٥ ابريل

واشترك فيها ٣١١ رياضيا يمثلون ١٣ دولة تنافسوا في ٩ لعبات هي الجمباز والمصارعة وألعاب القوى والرماية والسباحة وسباق الدراجات والتنس والمبارزة بالسيف بالإضافة إلى سباق الماراثون،

لابد من أن تتاثر بالفن المعماري لأثينا إذ يشعرك بوجود ثمة حلقة جميلة مفقودة في عالمنا الذي تجتاحه مكعبات هائلة من الخرسان ويظهر ذلك بوضوح في المشهد اليومي للحياة في الونلن كونها لا تزال تتمسك بقوة بهذا التاريخ العمراني رغم تمرحله بفعل الزمن الا أنها لم تسمح باندثاره في أحيائها وشوارعها ومبانيها العامة، وأهم ما تتميز به العمارة الإغريقية طابعها المميز لطرزها الثلاثة «الدوركي - الأيوني - الكورنثي»، حيث استخدمت فيه عناصر موحدة ثابتة من حيث النوع والعدد ومن حيث علاقة هذه العناصر ببعضها البعض حيث العناصر والتكوين والنظام وكذلك المعابد الدوركية تتشابه من حيث العناصر والتكوين والنظام وكذلك المعابد الأيونية والكورنثية

وقدأنشئت المعابد بدقة تامة ومهارة فائقة واعتنى بمظهرها الخارجي بالنقش على حوائطها بأدق الآثار وأبدعها التي كانت مستوحاة من أساطير الآلهة التي كانوا يعبدونها، وأنشئت على قاعدة تتكون من ثلاث درجات، والمعبد عبارة عن قاعة مستطيلة الشكل تحتوي على حجرة داخلية تسمى الهيكل وبها تمثال للآلهة، كما احتوت المعابد الكبيرة على حجرتين أو ثلاث، ويحيط بالقاعة رواق خارجي على جوانب مدخل المعبد عادة نحو الشرق بحيث تتجه أشعة الشمس على تمثال الآلهة ومدخل آخر مقابل المدخل الأول في الجهة الغربية، وتتميز المعابد الإغريقية بالبساطة وكثرة الأعمدة الخارجية التي يحيط بها

فضاء فسيح حيث يمكن رؤيتها من جميع الجهات بنفس الروعة والدقة والجمال، ومما هو جدير بالذكر أن معظم هذه المعابد خالية من النوافذ معتمدة على دخولها من المدخل الشرقي

وتنقسم المعابد من حيث تصميمها بالنسبة للأعمدة الخارجية إلى أنواع متعددة منها عمودان أماميان على واجهة المدخل للمعابد الصغيرة أو أكثر من صف واحد للعمودين على المدخلين وأعمدة مصفوفة على الجوانب الأربعة وقد تكون الصفوف رباعية أو سداسية أو ثمانية، وذلك للأعمدة الأمامية، أما الجانبية فغير محددة وكان العدد يختلف من ١١ إلى ١٧ عمودا، وكان يلاحظ أن عدد الأعمدة الجانبية تقريبا ضعف الأعمدة الأمامية للعدد

واستخدم الحجر الجيري أو الرملي في بناء المعابد مع تغطية الحوائط بطبقة من البياض الذي يتكون من مسحوق للرخام والجير، أما الأسقف فهي مائلة من الخشب ومغطاة من الكرميد أو بلاط الرخام، وعملية البناء كانت تتم بدقة متناهية ومهارة فائقة وكانت تتكون من اسطوانات من الحجر يتم نحتها بالشكل المطلوب وبكل اسطوانة ثقب في وسطها لوضع وتد خشبي لتثبيت الاسطوانات بعضها ببعض بحيث تكون مجموعها بدن العمود ثم بعد ذلك يتم نحت الحليات والزخارف،

أشهر المعابد الإغريقية :

١- معابد الطراز الدوركي: مثل:

معبد هيرا أولمبيا



معبد الباثيون في أثينا عام ٤٥٤- ٤٣٨ قبيل الميلاد

٢- معابد الطراز الأيوني: مثل:

معبد أبوبو باستي الذي أنشئ عام ٤٣٠ قبل الميلاد

٣- المسارح الإغريقية :

كانت المسارح الإغريقية تقام باستمرار في الهواء الطلق وكانت تبنى في منحنى أو فجوة من تل، وكانت صفوف المقاعد مقسمة إلى قسمين أو ثلاثة أقسام حسب درجات خط النظر ويفصل بين هذه الأقسام ممر متسع، وكان لبعض هذه المقاعد مساند خلفية «من الحجر» بينما البعض الآخر ليس له هذه الميزة، كما كان يوضع مقعد مميز عن بقية المقاعد في وسط الصف الأول يخصص لأكبر شخصية تحضر لحضور الحفل وكان لهذا المقعد بالإضافة إلى المسند الخلفي متكآن جانبيان، وقد اعتنى الإغريق بهذا المقعد وزين بالزخارف والنقوش ويحاط هذا المقعد على جانبيه بمقاعد جيدة إلى حد ما للشخصيات البارزة،وكانت هذه المقاعد تحفر بالصخر أو تعمل من الرخام على

شكل مجوف قليلا ومنفصلة عن بعضها ببروز قليل في الحجر، وقد كان شكل المسقط الأفقي لهذه المسارح على شكل حدوة حصان أي أكثر من نصف دائرة، أما مكان وقوف فرقة التمثيل أو الموسيقى فكانت على شكل دائرة وكان المسرح غالبا يحتوي على منظر جميل بأحد طرز الأعمدة الإغريقية لذلك يتغير هذا المنظر في المسرح الواحد، مثل مسرح أبيد وراس(٣٥٠ق،م،) والمدرج الروماني في مدينة جرش في الأردن ما زال قائما حتى يومنا هذا تقام به المهرجانات السنوية لجذب السياح من جميع أنحاء العالم كل عام،وما زالت تلك الخصائص الفنية القديمة مستخدمة في عصرنا الحاضر في عملية تصميم القاعات والمسارح ودور السينما وغيرها.

فن النحت الإغريقي

يعد النحت الإغريقي من روع المصادر المميزة لهذا الفن وله تأثيره الملحوظ على كثير من الفلسفات والنهضات الفنية الأوروبية على مر العصور وفيما يلي أهم الخصائص والصفات الفنية التي تميز النحت الإغريقي

١- يتجلى فن النحت المنطق الجمال والقيم الطبيعية والواقعية والرشاقة والرقة والملاحة والاتزان قليل المغالاة في الناحية العاطفية.

٢- المثال الإغريقي أمين في تحقيق الجمال والقيم والطبيعية الواقعية والرشاقة والرقة والملاحة والاتزان قليل المغالاة في الناحية العاطفية

٣- تنويع التفاصيل والحركات بشكل يستلفت الأنظار في الأيدي المستديرة والأذرع المثنية ولم يبال النحات بفكرة صيانتها والمحافظة

عليها على عكس الفنـان المـصري الـذي نحـت تماثيلـه في أوضـاع تساعد في حفظها من الكسر وتصارع الزمن.

٤- يميل إلى النعومة والتكامل والتشطيب الوافي مع الإيقاع في الأجسام الحية لتبدو في نهاية بعيدة عن الجمود والصلابة

٥- النحـات الإغريقـي مجـد الأبطـال المـبرزين في الألعـاب الأولمبيـة والرياضات العنيفة والحفلات والطقوس وسجل هذه المظاهر بعين الفاحص الخبير وفي هذا مـا يفـسر مغـزى تـزيين المعابـد الإغريقيـة بمئات من التماثيل الأبطال الرياضيين.

٦- يضفي النحات الإغريقي على تماثيله من التألق مع إضافة المميزات الفردية للجسم الإنساني فيضمنه بما يبين مقدرة النحـات ومهاراتـه الفائقة التي تتيح له سهولة التنفيذ والـسيطرة والـتمكن مـن الخامـة والإلمام بدقائقها وأسرارها. يوجد في النحت الإغريقي نوعان مجسم وبارز...

التماثيل المجسمة إما فردية أو جماعية من بينها على سبيل المثـال رامي القرص للمثال ميرون وتتمثل فيه الحركـة العنيفـة المتزنـة في أدق لحظاتها الحاسمة ويبرز عضلات الجسم في أمم عنفوانهـا وكمالهـا مـع تحقيق التوافق الذي يتلاءم وهذه الحركة القويـة ولا يخلـو التمثـال مـن جمال الإيقاع.



فينوس : وهو معروف عند الإغريق بأفروديت إله الحب والجمال وقد وجد التمثال بمدينة ميلوس ويعتبر من أروع التماثيل التي تعبر أبلغ تعبير عن جمال المرأة عند الإغريق



أبولو : تمثال براكستيليس ويعتبر عن المثل الأعلى للجمال عند الرجل وقد تخير المثال لبولو وضعا أخاذا عميق التأثير فهو يمسك القوس بيده الممتدة ويدير رأسه كأنما يتابع السهم بعينيه بينما استقر ثقل الجسم على أحد القدمين واستند بإصبعه الأخرى على الأرض

النصر : تمثال يعبر عن موضوع النصر الحاسم أحرزه الاثينيون وهو من التماثيل الضخمة المنفذة بالرخام على صورة فتاة مجنحة كأنها تطير في الفضاء ويرتكز التمثال على قاعدة هرمية الشكل.

ويبين لاكون قسيس ابولو عندما دهمته حيتان كبيرتان ظهرتا على سطح الماء فعبرتا الشاطئ والتفتا حول هذا الكاهن وولديه عقابا له على ما جناه ضد الآلهة وهو موضوع يعالج فكرة خلقية وهو موجود الآن في الفاتيكان ونفذ بواسطة أساتذة من رودس.

النحت البارز :

أما النحت البارز فمنه ما حفر في الافـاريز المختلفـة في العمـائر الإغريقية ومن اشهرا إفريز البارثنون الطويل وتتمثل وحداته في عدد من الفرسان الاغريقيين في اقوى حالات النشاط والحيوية وهم يحاربون كما بيدو فيه ايضا عربـات القتـال والعـدد الحربيـة وبعـض العـذارى والمواطنين والألهـة علـى مـستوى المعـايير البـشرية وبعـض الحيوانـات وأواني الشرب وهو من عمل (فدياس)

تعلق الإغريق بالأحجار والرخام مادة للبناء بدلا مـن الخـشب وهي مادة أقل صلابة من الجرانيت الذي استعمله المـصريون القـدماء من قبل وهي الخامة المتوافرة في بلا د الاغريق.

فن التصوير الإغريقي.

يتميز في التصوير الإغريقي بالخصائص الآتية.

اهتم في المصور بجلال الرسم ودقته عن اهتمامه باللون

وجدت رسوم منفصلة عن المباني على هيئة تابلوهات

وجدت رسوم لستائر المسارح وبها إحساس نحو المناظر الخلوية

محـاولات تـصويرية لتأكيـد الظـلال والجسيم (عنقـود عنـب مرسوم في يد طفل وتهبط عليه الطيور ومرفوعة منطلقة)

المصور الإغريقي يعزز جمال الصورة بتنويع التفاصيل والحركات وإبراز جسم الإنسان وتأكيد استدارته بتوزيع الأضواء والظلال ولعل هذه الظواهر هي عماد كل إنتاجهم في شتى ميادين الفن.

الزخرفة الإغريقية

تمتاز ببروزها وكثرة خطوطها المنحنية ورقة تركيبتها ووضح الظل والنور الناجم عنها فضلا عن أوضاعها وعلاقة العناصر المستخدمة ببعضها مع البعض الآخر.

* تتكيف تكيفا حسنا مع المساحة المعمارية التي تحتلها
* التنوع الهائل فيها وابتكار مجموعات عديدة منها
* لعبت ورقة الاكانثس وزهرة الانتيمون والكائنات الحية البشرية والحيوانية والطيور دورا فعالا في المجالات الزخرفية الإغريقية.
* استخدام المزخرفون الإغريق وحدات مستمدة من حضارات أخرى كالحضارة المصرية والآشورية كزهرة البشنين والنخيل وأوراق البردي وزهرة الانتيمون وبعض أنواع من الحيوانات المجنحة المستقاة من الفن الآشوري
* انتشرت في بعض الزخارف الإغريقية الأشكال الحلزونية المتفرعة من الاكانثس ونفذت بأسلوب الحفر وبخاصة في خامة الرخام كما استخدمت بعض الوحدات والأشكال الهندسية في صياغات مختلفة وأغراض شتى

الأواني الإغريقية

للأواني الإغريقية قيمة بالغة في عالم الفن فهي تحتوى نقوشا كثيرة أساسها الأساطير والأحداث والحياة العامة والعناصر الآدمية وهي تعتبر عوضا عن النقوش الجدارية التي زالت معالمها كليه

وتتميز الأواني الإغريقية بالآتي

- بساطة التصميم العام ويتجلى ذلك في حدود الأواني الخارجية والإحساس بالخط المتكامل وتجنب التعقيد والأوضاع المركبة
- الأواني الأولى شكلت باليد بدائيا وعليها نقوض خطية عن طريق الحفر بآلة حادة على هيئة الحيوان والنبات وحياة البحار والقواقع
- استمر الرسم باللون الأسمر على أرضية فاتحة حتى ٥٠٠ ق.م وفي القرن الخامس ق.م بدأ النقش على أرضية سوداء ويترك الرسم بلون الطينة الحمراء الأصلي ومعظم الموضوعات المنفذة مسمدة من الأجواء الرياضية.
- تجنب الخزاف الإغريقي الزخارف البارزة على سطح أوانيه وفضل تلوينها باللون الأحمر والأسود لأنها من اثبت الألوان وأكثرها بقاء ثم استعملوا ألوانا أخرى فيما بعد.
- ظهور بعض آثار معمارية على زخرفة الأواني من حيث تقسيم سطوحها العامة وتصميم بدنها وخطوطها الخارجية.

الطراز الدوري

بسيط لا يوجد به زخرفة سوى تخطيطات بسيطة فبدن العمود به قنوات محفورة طولية متجاورة عددها ٢٤ تكون حافة بين كل اثنين والعمود غليظ من أسفل وينتهي رفيعا من أعلى وتاجه مستديرة وفوقه مربع يحمل العتب وفوق العتب الإفريز ثم الكورنيش وفوق الواجهة الفرنتون والعمود ليس له قاعدة بل يتصل بأرضية البناء مباشرة ويعتبر العمود الدوري من اقدم الأشكال التي تنسب إلى الأمم الدورية التي أغارت على اليونان من الشمال كما في البارثيون.

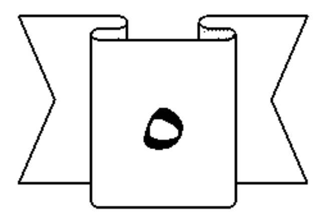
الطراز الأيوني

يمتاز بالزخرفة وطوله الملحوظ عن العمود الدوري والعمود محلى بقنوات ولكنها لا تتقابل بحافة حادة والعمود له قاعدة مستديرة وتاجه محلى من جهتين بملفين مربوطين من الوسط بأربعة أربطة كحلية وله إفريز يختلف عن إفريز الدوري.

الطراز الكورنثي

مثل الايوني : قنوات البدن تتقابل أيضا بحافة عريضة عددها ٢٤كذلك ولكن التاج كثير الزخرفة بأشكال ورقة الاكانثس وهو عشب ينبت كثيرا في اليونان ولم يستخدم هذا العمود كثيرا في العمارة الإغريقية.

الفصل الخامس



الفن الروماني

العوامل المؤثرة (الحضارة الرومانية)

١- الناحية التاريخية:

ترجع نشأة روما تقريبا إلى عام ٧٥٣ و ٥٠٩ ق.م وبدأ الازدهار عندما بدأ الغزو الروماني لإيطاليا عام ٣٤٣ ق.م ومنذ ذلك الحين بدأت روما في شن حروبا طاحنة خارج ايطاليا وأول من سقط في الحرب الأولى صقلية عام ٢٦٤ ق.م ولكن انهزمت ايطاليا على يد هانيبال القرطاجني عام ٢١٨ ق.م ولكن هانيبال اضطر إلى ملاقاة الاسكندر الأكبر على أرض قرطاجنة فانهزم عام ١٤٦ ق.م وأصبحت قرطاجنة تابعة للحكم الروماني كما سقطت مقدونيا في نفس الوقت واستولت روما على جميع فناني اليونان وكانت هذه الفترة هي حجر الزاوية في بناء هذه الحضارة العظيمة عام١٣٣ ق.م

وتم غزو سوريا عام ١٩٠ ق.م وأسبانيا عام ١٣٣ ق.م وامتدت الإمبراطورية الرومانية من نهر دجلة إلى المحيط الأطلنطي كما اتجه يوليوس قيصر إلى نهر الراين والقناة الإنجليزية وجعلاهما حدودا لإمبراطوريته عام ٥٨- ٤٩ ق.م. وفي عام ٥٨ أضيفت مصر إلى الإمبراطورية وفي عام ٤٣ كانت انجلترا تابعة للإمبراطورية.

وكشيء طبيعي اضمحل الحكم وتدهورت إلى أن انقسمت إلى إمبراطورية في الشرق وأخرى في الغرب عام ٦٥ ق.م وانتهت عام ٤٧٥م.

٢-الناحية الجيولوجية:

تختلف الطبيعة في ايطاليا عن اليونان حيث لم يعتمدوا على الحجارة فقط كما فعل الاغريق بل اعتمدوا على جميع أنواع الأحجار والطوب والفخار المطلي والقراميد.

وبالقرب من روما ونتيجة للبراكين ظهر نوع من الحجر يسمى ترافرتين وذلك أدى إلى جودة الزلط والرمل مما أدى إلى استخدام الخرسانة وقد أنشأت المباني كاملة من الخرسانة وتم تكسية الحوائط بالأحجار أو الطوب أو الرخام لتفادي الشكل العاري للخرسانة.

ومما يدل تأثر تلك العمارة بالمؤثرات المحيطة ففي سوريا ولعدم توافر تلك المواد تم استخدام الأحجار في جزيرة فيلة في مصر.

٣- الناحية الجغرافية:



ايطاليا بحكم موقعها المتميز على البحر الأبيض المتوسط وطول سواحلها على البحر، كل ذلك ساعد روما أن تكون وسيطاً في نشر الحضارة والفن إلى شمال إفريقيا واسيا الغربية وأوربا فغزى الرومان هذه البلاد بالحروب أولا وفرضت سيطرتها بقوة خُلقهِم ثم حكموا بالقانون ثم بعد ذلك نشروا الحضارة والمدنية بالفن والكتابة.

٤- الناحية الدينية:

كان الإمبراطور هو الحاكم الأعلى للدولة وهو راعي الدين ولم يكن الدين في الإمبراطورية الرومانية له تأثيره كما كان في اليونان ولم يوحد الدين بين المقاطعات الشاسعة في الإمبراطورية وكانت المباني التاريخية ليست معابد فقط بل شملت المباني العامة والمنازل والقصور ولم يكن لرجال الدين أي تأثير كما كان الحال في مصر وكان يكتفي ببناء محراب في كل منزل لصلاة العائلة وعلى ذلك لم يكن للدين تأثير واضح على المنشات والمباني الهامة في تلك الإمبراطورية الواسعة.

٥- الناحية الاجتماعية :

عندما مات اوجبستس عام ١٤ بعد الميلاد حكم بعده نيرون و كراكلا ثم بعد ذلك ماكان يختار الإمبراطور الا ويقبل، وكان من صفات الشعب الروماني الطاعة التامة للحاكم حتى العائلات كانت تدين بالولاء لرب الأسرة وانعكست الحياة الاجتماعية على مبانيهم ومنشاتهم.

التأثر بالحضارات السابقة

التأثر بالحضارة الفرعونية:

تأثرت العمارة الرومانية بالعمارة الفرعونية تأثرا طفيفا وذلك عندما كانت مصر تحت الحكم الروماني، وذلك عندما تخلت عن الخرسانة والطوب واستخدمت الأحجار بدلا من الخرسانة وهذا كان

شيئاً وارداً وذلك لعدم توافر الخرسانة وتأثرها بالمعابد المصرية القديمة الشامخة ويظهر ذلك في جزيرة فيلة بمصر، ونتيجة لتأثر الحضارة الرومانية بالحضارة الإغريقية فنستطيع القول بأن الحضارة الرومانية تأثرت بالحضارة المصرية القديمة بالنسبة للعمود الدوري والذي تم نقله تقريبا من العمود المصر بالقديم.

التأثر بالحضارة الإغريقية:

تعتبر الحضارة الإغريقية الملهم الأساسي للحضارة الرومانية حيث تشبعت بها الحضارة الرومانية في معابدها وأيضا بعض مبانيها العامة ويظهر ذلك في معبد فينوس وهو يشابه المعابد الإغريقية من حيث ارتفاعه عن الأرض بثلاث درجات ومن حيث التغطية بالجمالون ولكن الاختلاف الوحيد أن المعبد يعتبر معبد مزدوج والاختلاف الأخر هو في اتخاذ الرومان طريق الاهتمام بالمباني العامة وليس الدينية كما عند الاغريق.

العمارة الرومانية Roman Architecture من ٧٥٣ إلى ٥٠٩ ق.م

ورثت العمارة الرومانية كافة فنونها في العمارة والنحت والزخرفة واشتقت كل عناصرها تقريبا من الحضارة الإغريقية ولكن الرومان أضافوا طابعهم الخاص الذي لا يخطئه أحد، ويتضح هذا التأثر في معبد ((فورتينا فيرليس-٢ ق.م))في روما وهو من أقدم المعابد الرومانية ومن أجملها وأهم ما يميز الحضارة الرومانية عدم اهتمامهم

بالمعابد الدينية فكانوا يكتفون بمحراب في كل بيـت ومـن أهـم المعابـد الدينية والذي يعتبر نموذجا آخر من النماذج المعمارية سيباي في تيفولي وقد استخدمت فيه الخرسانة والتي استخدمت من قبـل الـشرق ولكـن في التحصينات، وقد عرف الرومان كيفية إخفـاء الـشكل غـير المقبـول للخرسانة عن طريق تكسيتها بالطوب أو الحجر.

وأهم ما يميز العمارة الرومانية هو الطريق الجديد الذي انتهجته هذه العمارة بحيث إنها اتجهت إلى الاهتمام بالمباني الدنيوية عن الدينيـة وعن وبالأماكن العامة عن الخاصة وأيـضا اسـتخدام العقـود بأشـكالها المختلفة والتي اتخذت عدة أشكال جميلة.

في هذا البحث سنعرض بإذن الله أهم العوامل المؤثرة على تلك الحضارة الساحرة.

الابتكارات المعمارية

١. الأكتاف الكبيرة التي تحمل ثلاثة أدوار من البـواكي وتـدور حول المبنى من الخارج

٢. الطريقة الزخرفية في استعمال الأنظمة المختلفة الواحدة فوق الأخرى وهي طريقة تستعمل في العمارة الإغريقية

٣. الكورنيش العظيم المستمر بانتظام في أعلى المبنى.

أنواع المباني الرومانية

أولاً المعابد:

احتياجات الرومان لم تقتصر على المعابد فقط وإنما كانوا في حاجة إلى صالات متسعة رحبة لعرض التماثيل والأسلحة والأدوات التي اغتنموها من حروبهم. ويعتبر معبد فورتينا فيرليس الأنموذج الأول للمعابد الرومانية التي حققت ذلك والنموذج الثاني هو معبد سيباي والذي كان عبارة عن كوخ مستدير في الريف الروماني ثم تم إنشائه بالحجر ويملك واجهات جميلة ورشيقة ويوجد داخل الصالة التي يحتوي على شبابيك وأبواب تم بناؤها بالحجر المنحوت والجدران تم بناؤها بالخرسانة ولأول مرة بكسر الأحجار والطوب وخلافه ثم غطيت الحوائط بكسوة من قطع الأحجار الصغيرة وقد استخدمت هذه المباني قبل ذلك بألفي عام في الشرق ولكنها أصبحت علامة مميزة للحضارة الرومانية وذلك لسهولة تشكيلها ورخص ثمنها وسهولة الوصول على تصميم وحدات متسعة.

المساقط الأفقية للمعابد:

كانت تبنى عادة المعابد الرومانية إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام وكان للموقع أهمية كبرى في التصميم. واهتم الرومان بمداخل المعابد ولم يهتموا بأن يكون المعبد في موقع يسمح برؤيته من جميع الاتجاهات كما كان عند الإغريق. والمعابد الرومانية

نوعان إما مستطيلة أو دائرية وكانت المعابد عامة تحتوي على خلوة واحدة متسعة ورواق من الأمام وعلى ذلك.

أهم المعابد الرومانية

المعابد المستطيلة (معبد فينوس):



هذا المعبد مقام فيه ٢٠٠ عمود من الجرانيت المصري وتحتوي الواجهة على أعمدة من النظام الكورنثي ومن مميزاته أيضا أنه كان يحتوي على هيكلين ويمتاز بسقفه المغطى بالقرميد الزجاجي المغطى بطبقة من البرونز المذهب التي نزعت عنه عام ٦٢٥ لتغطية سقف كنيسة سانت بيتر روما ولذا يمكن أن نتصور مقدار ما كان لهذا المعبد من روعة وجمال من حيث التنسيق الهندسي وروعة الفن التشكيلي المنبثق من التكوينات المعمارية والعناصر الفنية.

الصفات المميزة للعمارة الرومانية

اشـتقت العمـارة الرومانيـة عناصـرها مـن الإغريـق ومـن الحضارات السابقة ولكن الرومـان طبعهـا بطـابعهم الخـاص الـذي لا يمكن إن يخطئه أحد وكانت رابطته بالماضي قوية معبرة في نماذج المعابـد المختلفة التي تطورت في السنوات الأخيرة ٥١٠-٦٠ق.م. وأهم معـالم ومميزات العمارة الرومانية : القوة، قلة التكاليف، المرونة التامة، سهولة الوصول إلي وحدات متسعة

وقـد نـشاء في العمـارة الرومانيـة صـعوبة لم تكـن في العمـارة الإغريقية وذلك بسبب الابتكارات المعماريـة نـشأت عناصـر معماريـة جديدة مثـل : العقـود، قبـوات، القبـاب حيـث اسـتخدمت الخرسـانه والعمود والقبوات وبمقياس خضم وعمارة الرومان مكنـتهم مـن بنـاء قبوات وقباب واسعة وباستعمال الحديد :

١. القبوة النصف اسطوانية : محملة على حائطين متوازيين
٢. القبوة المكونة من قبوتين نصف اسطوانتيتين متقابلتين
٣. القبوة النصف كروية

الحمامات :

كانت الحمامات من المشيدات حيث كان يبلـغ عـددها حمـام لم يبقى منها سواى حمامان هما "كاركلا و دايـو كليـشان" وقـد وجـد بهـا صـالات للمحاضـرات و مـسابح للتمـارين الرياضـية وللتـدريب الرياضي.

١. حمامات كاركلا:

أقيمت عام ٣٥-٢١٢ق.م. على حافة تل الافتين على شكل مستطيل بارتفاع ٩,٥ م وطول ١١٥٠قدم يتسع لـ ستة عشر ألف شخص.

وعمل المدخل بطول الواجهة و أقيمت في البدروم جميع الغرف الازمة لتوصيل المياه ويؤدي المدخل الرئيسي إلى الحوش الفسيح المخصص للألعاب الرياضية محاط بالمباني المخصصة للماكينات والمسارح وعلى الجانب المقابل للمدخل خزان الماء الكبير من طابقين وتصل هذه المياه إلى المبنى الرئيسي بواسطة المواسير.

ويعتبر المبنى المركزي المخصص للاستحمام هو العنصر المركزي للمبنى وكان يحتوي على عدد كبير من التماثيل الإغريقية.

٢. حمامات دايو كليشان:

أقيمت عام ٣٠٢ ق.م. وكانت ذات شكل عصري يشبه لحد ما حمامات كراكلا إلا أنه أصغر حجماً إذ يتسع لـ ثلاثة آلاف شخص وكانت صالة الحمام الدافى هي الصالة الوسطى مغطاة بقبوة متقاطعة محملة على ثمانية أعمدة من الجرانيت المصري ذات تيجان على نظام المركب وارتفاعها ١٧م.

المسارح والمدرجات:

كانت المسارح الرومانية على شكل نصف دائرة مثل الإغريقية ولكن كانت تبنى على مواقع مسطحة مقامة على عقود من الحجر ونقط ارتكاز معمارية وإنشائية بالطرق العادية المستعملة.

أما المدرجات فكانت تعتبر عن عمل واضح للحياة الرومان كانت الناظر تعبر عن القوة، الروعة،القسوة، الوحشية حيث تقام المعارك بين الاسرى والوحوش لتسلية المشاهدين، والنوع المشهور من هذه المباني هو " الكولوزيوم" عام ٧٠-٨٢ ق.م.مسقطة الأفقي على شكل بيضاوي ٢٠٥ X ١٧٠ ويحتوي على ٨٠ باكية خارج لكل طابق يحيط بالجزء الداخلي حائط بارتفاع ٥٠م وخلفه اليوديوم وهي مدرجات الإمبراطور وحاشيته.

الكوليوزيم يتسع لـ ثمانون ألف متفرج ،يبلغ ارتفاع الوجهات ٥٢م مقسمة أربعة أدوار و كان الدور الأرضي مزداناً بأصناف أعمدة على الطراز التوسكاني والايواني و الكورنشي وكانت الأعمدة مخالفة للموديول.

أقواس النصر:

هي عبارة عن بناء ضخم من الحجارة مزين بنقوش تاريخية متصلة به أعمدة محمولة على قواعد مرتفعة وتحمل التكنة تتمة البناء بشكل دورة منقوش عليها بالكتابة السبب الذي شيد من اجله حيث

كانت تشير للأباطرة والقادة تذكاراً لانتصاراتهم وقد استعمل الطرازين الكرونيشي والمركب وأشهرهما :

١. قوس نصر تيتوس



عام ١٨ ق.م. عندما استولى على البيت المقدس وهو قوس ذو فتحة واحدة وعلى الواجهتين نصف أعمدة ملتصقة وفي الأركان ثلاثة أرباع عمود على النظام المركب.

٢. قوس نصر سيتمس

وهو قوس ذو ثلاث فتحات مصنوع من الرخام الأبيض وترتكز عقوده على أكتاف أمامها أعمدة على النظام المركب ويحتوي الكتف القبلي على سلم يوصل إلى الأعلى.

ومن أحسن الأقواس الرومانية قوس الإمبراطور قسنطنطين الذي شيد في عام ٣١٥ق.م.

المقابر :

تنقسم المقابر في عهد الرومان إلى ثلاثة أنواع:

١. نوع عبارة عن أقبية تحت الأرض وبحوائط فتحات معقودة ليدخل منها الانية على رفات الموتى بعد حرقها.

٢. القبور التذكارية : وهي عبارة عن أبنية مستديرة الشكل ذات اتساع معين محاطة ببواكي وترتكز على أسفال مرتفعة وسقف مخروطي الشكل

٣. القبور الهرمية : وقد أدخلت في روما عقب فتح مصر عام ٣٠ ق.م. على شكل أهرام.

المساكن الرومانية :

أنواع المساكن نوعان هما:

١. مسكن العائلة المفردة

وهو النوع المفضل من المساكن الفردية المخصصة لسكن الأسر الغنية ومن معالمه المميزة وجود صالة مربعة أو مستطيلة تتوسط المسكن مضاءة من السقف تتجمع حولها الحجرات ويحمل السقف المفتوح إلي السماء عند أركان الفتحة أربعة أعمدة كورنثية وفي الأرضية هذه الصالة حوض غير عميق يستقبل مياه المطر من فتحة السقف وتتصل هذه الصالة بحديقة خارجية ويحيط بالمسكن حوائط صماء لتوفير عوامل الخصوصية وحجبه عن الآخرين.

٢. مجمع المساكن

عبارة عن عدة مساكن مجتمعة في مبنى واحـد وهـي مبنيـة مـن الخرسانة والطوب تـشكل في مجموعهـا ومـن تكويناتهـا أفنيـة داخليـة ويحتوي الـدور الأرضـي علـى محـلات تجاريـة وحواصـل ودكـاكين و حانات ولم تكن لها علاقة بالمساكن العلوية وتـصل الأدوار الـسكنية في المباني من حيث الارتفاع إلى خمس طوابق.

الفورم

هو عادة مكون من ميدان في وسط المدينة محـاط بمعابـد و أبنيـة رسمية خاصة بالأعمال الاقتصادية والقانونية والدينية

١. الفورم روما نيوم :

وهو الأقدم شيد في الوادي بـين تـلال مدينـة رومـا واسـتعمل كميدان للسباق والمبارزة وكان محاطاً بعدة مباني ومزداً بنصب تذكارية تماثيل وأروقة أعمد وحوانيت

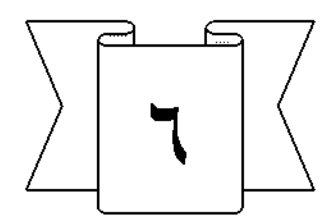
٢. فورم تراجان:

وهو الأكبر وأشـهر هـذه الميـادين أقـيم عـام ٩٨ بعـد المـيلاد وينقسم إلى:

الميدان الأصلي محاطـاً مـن جـانبين بمبـاني نـصف دائريـة ذات أعمدة تحتوي على حوانيت سـوق كـبير يحتـوي علـى عـدد كـبير مـن المحلات التجارية بازيليك تراجان وهو مبنى متسع جدا لـه صـفان مـن

الأعمـدة الكورنثيـة مـن الـداخل متـصلتين وقبتـان في أحـد النهـايتين وسقف المعبد من خشب وبجانبهما مكتبتين بميدان صغير أقيم في وسط هذا الميدان عمود ترجان المـشهور وهـو موجـود ألآن في وسـط مدينـة روما الحديثة.

الفصل السادس



الفن القبطي والمسيحي

الفن القبطي

نشأة الفن القبطي

تكشف لنا الآثار القبطية من ناحيتها الدينية عن أعمـال فنيـة في شتى المجالات قام بعملها فنانون مصريون وتمثل أعمـالهم هـذه المرحلـة التي يربط بين العصر المصري اليوناني والروماني والعصر العربي أي في الفترة ما بين القرن الثالث والسابع الميلادي واستمر بعد ذلك.

وقـد خـضع الفـن القبطـي في أعمالـه المختلفـة لمـؤثرات البيئـة المصرية التي نشأت فيها وتأثر بهـا بأسـاليب الأداء وطـرق التنفيـذ الـتي ورثها عن التقاليد المحلية.

تطور الفن القبطي.

مر الفن القبطي بمرحلة تطور تتمثل فيما يلي:

فترة الانتقال من الوثنية إلى المـسيحية وظهـرت في هـذه المرحلـة العناصر التي توارثها جلية واضـحة سـواء أكانـت مـن المـصرية أو مـن اليونانية والرومانية

تخلص الفن القبطي بالتدريج من العناصر الوثنيـة واتخـذ لنفـسه أسلوبا وكيانا مـستقلا وقـام الفنـان القبطـي في ضـوء طبيعتـه المـصرية بتمصير الموضوعات التي عالجها فيمـا أضـافه مـن شخـصيات مـصرية صميمة بملابسها وسحنها.

مميزات الفن القبطي.

برع الفنان القبطي فيما أقامه من كنائس وأديرة ومنازل كلها تشهد بقدرته في فن العمارة الذي استمد مقوماته الفنية من إحساسه بفن العمارة المصرية القديمة. وعكف الفنان القبطي على زخرفة تيجان الأعمدة بالزخارف النباتية التي استمد فكرتها من أوراق أشجار العنب أومن ورق الرومان وثمارة أو من سعف النخيل. كما استخدم الفنان القبطي هذه العناصر في عمل حشوات متممة للعمارة بالإضافة إلى عناصر أخرى قوامها الإنسان والحيوان والطيور. وقد اتجه الفنان القبطي للرسوم الحائطية وتكشف لنا بعض الأعمال مثل: (قبلة باويط) ولوحة (آدم وحواء) عن قدرته في الرسم على الطين المطلي بالجير - وهناك نماذج شتى من الحفر في الخشب لأعمال تعبيرية وزخرفية ومناظر للطير والنبات والحيوان والمراكب نفذها لفنان القبطي بالحفر في الخشب وهي أعمال لها أصالتها الفنية وقيمتها.

الحرف والصناعات

وقد استمرت التقاليد المصرية فيما اتجه إليه الفنان القبطي كالنسيج والأقمشة من الكتان والصوف المتعدد الألوان وحقق بذلك مناظر بديعة منسوخة على النول كما نجح في صناعة المعادن وشكل منها أدوات نافعة لحياته الدينية كالمباخر والصلبان وصناديق الإنجيل وأخرى لمطالبهم الدنيوية كأدوات الزينة كالأسوار والحلقان...

قد اهتم الأقباط بتزيين جدران كنائسهم وأديرتهم ومنازلهم بصور القديسين والمناظر الدينية والدنيوية بطريقة الرسوم الحائطية (الفرسك) ثم استبدلوا هذه الطريقة بمرور الزمن بصور الأيقونات وهي الرسم على لوحات خشبية. كما زينوا هذه الأماكن بالقطع الحجرية المنحوتة على شكل تيجان أعمدة وأفاريز. كذلك تركوا لنا ذخيرة من الأعمال اليدوية في الحفر في العاج ولعب الأطفال المصنوعة من الخشب والأواني الفخارية المختلفة.

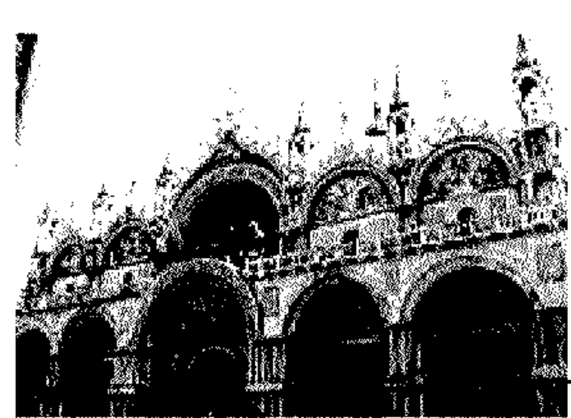
الإمبراطورية البيزنطية

الإمبراطورية البيزنطية (Byzantine empire) هي إمبراطورية تاريخية كانت عاصمتها القسطنطينية (بيزنطة). وكان يطلق عليها الإمبراطورية الرومانية الشرقية. وكان العرب يطلقون عليها بلاد الروم. وكان مؤسسها الإمبراطور قسطنطين قد جعل عاصمتها القسطنطينية عام ٣٣٥م. بعدما كانت روما عاصمة للإمبراطورية الرومانية. التي أصبحت بعد إنفصال جزء ها الشرقي(البيزنطي) عاصمة للإمبراطورية الرومانية الغربية. وظلت روما مقرا للكنيسة الكاثوليكية الغربية وبها كرسي البابوية (الفاتيكان). وكانت الإمبراطورية البيزنطية تضم هضبة الأناضول بآسيا وأجزاء من اليونان وجزر بحر إيجه وأرمينية وآسيا الصغرى والشام ومصر وفلسطين وليبيا وتونس والجزائر وأجزاء من شمال بلاد النوبة. وكانت هذه الإمبراطورية تأخذ طابعا إغريقيا في الثقافة والعلوم حيث حافظت علي التراث الإغريقي والروماني. كما تأثرت بحضارات وفنون الشام ومصر وبلاد الإغريق ومابين النهرين.

لكن البيزنطيين إستحدثوا لهم ثقافاتهم وطرزهم المعمارية الخاصة بهم ولاسيما في بناء الكنائس والقصور والحمامات والمكتبات والمستشفيات والخانات والأسواق المغطاة وبيوت الضيافة علي طرق القوافل. واشتهروا بالأيقونات الملونة. واشتهرت مخطوطاتهم بالتزيين والخط البديع وتهميش الصفحات ووضع العناوين. كما إشتهروا بصناعة ابواب القصور والقلاع المصفحة ونسج الحرير الملون وصناعة الأختام من الرصاص والسيراميك (الفسفساء) والزجاج الملون وسك الدنانير البيزنطية الذهبية و التي كانت متداولة في الإمبراطورية وظلت الإمبراطورية قائمة حتي اسقطها محمد الفاتح عام ١٤٥٣ م. وكانت معبرا للقوافل التجارية بين الشرق والغرب.

العمارة البيزنطية

البيزنطية هي عبارة عن الفن المعماري فى عصر فجر المسيحية حسبما أخذ مجال تطوره في "القسطنطينيه" و في الامبراطورية الشرقية ككل بعد تحول العاصمة الرومانية ال القسطنطينية عام ٣٢٤م؛ و لقد كانت اغراضه متشابهه تماما لأغراض العمارة الرومانية في تميز البيزنطي. و لقد اتخذت الامبراطوريه الغربيه نظام المباني البازيليكيه فى بناء الكنائس. اما الأمبراطوريه الشرقيه اتخذت نظام القباب الذي هو نتاج للتأثير الشرقي حيث أن القبه كانت هي

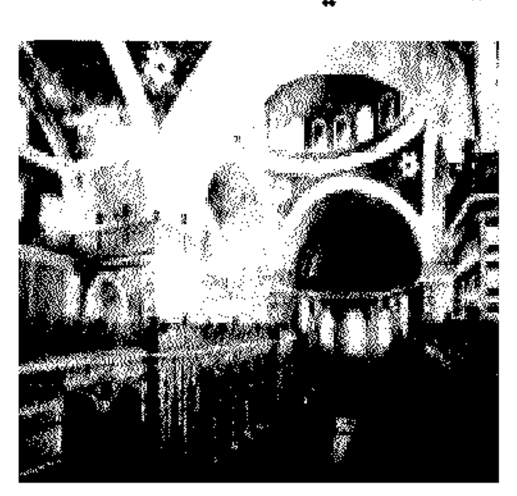


المستعمله فى التسقيف في العصور المتقدمه عند الفرس و غيرهم من ممالك الشرق.

مواد البناء المنتشرة في هذا العصر

حذا البنائون البيزنطيون حذو الرومان فى طرق الانشاء و استخدام مواد البناء، اي انهم استعملوا الطوب و الخرسانه في الحوائط و الأقبيه و غيرها و حتى الفخار فلقد استعملوه في القباب و ذلك لخفته. اما الطوب فكان يستعمل لدرجه محدده اذ لم يكن استعماله بمثل الكثره التي كان يستعمل بها في ايطاليا. وكان الطوب يستعمل غالبا فى بناء الحوائط الخارجيه من مداميك على هيئة رباط لغرض زخرفى وليحل محل الحليات التى لم يكن لها وجود الا قليل وكان الطوب المستعمل كنظيره من الطوب الروماني تماما أى من قطع كبيره رفيعة وكان يبنى باستعمال المونة وكانت لحاماتها متسعة.

ملامح المساقط الأفقية و التصميم الداخلي

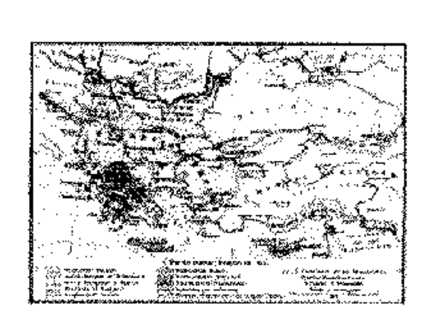


ولقد كانت القباب و ما أدخل عليها من ابتكارات فى أوضاعها وطرق انشائها هى أهم ما يميز عمارة ذلك العصر،وخاصة استعمال المقرنصات pendentives لحمل تلك القباب على

الصالات المربعة تحتها وذات الشبابيك الصغيره فى محيطها أو محيط ذلك الجزء الاسطوانى. وعلى أثر ذلك تطور المسقط الأفقى للكنائس فى ذلك العصر بما يتمشى مع استعمال القباب،فأصبح المسقط عبارة عن صحن مربع كبير فوقه القبه الرئيسيه،و له أذرع أربعة تكون معه شكل صليب،و سقف كل من هذه الأذرع على شكل قبو أو نصف قبة،أما الأركان الاربعة المحصورة بين الصحن وتلك الاذرع فكانت أسقفها اما قباب صغيرة أو مصابات "grointed vaults". وقد اشتهر المهندسون فى ذلك العصر بالابداع والتفوق فى التكوين المعمارى لهذه القباب مع بعضها من كبيرة وصغيرة ونصف قباب،مما جعلها فريدةمن نوعها على مر الزمن. وأهم ما يلاحظ أيضاأن أبراج الأجراس للكنائس لم تظهر فى هذه المنشئات فى ذلك العصر. أما من حبث الوجهات الخارجيه لتلك الكنائس،فقد كانت بسيطة قوية معبرة،ذات صف واحد أوأكثر من الشبابيك الصغيرة لإنارة الأجنحة الصغيرة حول الصحن الكبير و الشرفات الداخلية أعلاها والتى أخذ إستعمالها فى الإنتشار.وأما من حيث التفاصيل المعمارية الداخلية فكانت أقرب ما تكون لتفاصيل العمارة الرومانية،وأساسها الطراز الأيونى والطرازين الكورنثى والمركب،وذلك بعد إدخال عدة تعديلات على هذا الطراز بما يتناسب والطراز الجديد.وأهم هذه الإبتكارات و المستحدثات فى هذا الشأن، هو ما ظهر من إنبعاج تيجانها إلى الخارج،ووضع جلسة مربعة أعلا هذه التيجان مباشرة،وذلك لتحسين حمل العقد الذى يبتدىء من هذا المنسوب مباشرة وبدون إستعمال التكنة الرومانية المعتادة، وكذا إستدارة سوك هذه العقود لإستمرار عمل الموزابيك على بطنياتها،كالتى يتم عملها على الحوائط الرأسية تماما.

العوامل الطبيعيه التي اثرت علي الطراز البيزنطي

من الناحيه الجغرافيه



كانت العاصمة هي بيزنطيه و سميت بعد ذلك بالقسطنطينيه وكانت أحيانا تسمى روما الجديده حيث كانت القسطنطينيه عاصمه الامبراطوريه الرومانيه عام ٣٣٠م،ونجد أن بيزنطه تقع علي سبع هضاب و كانت أيضا تقع علي ملتقى طريقين رئيسيين للتجاره :و هما "الطريق المائي و هو طريق البحر الأسود و البحر الأبيض المتوسط"و"الطريق التجاري الواصل بين اوروبا واسيا" و لذلك تحكمت بيزنطه في التجاره.و على ذلك نرى ان الفن البيزنطي غزا الامبراطوريه الرومانيه الشرقيه، و حمله التجار الي اليونان و أسيا الصغري و روسيا و شمال أفريقيا حتى المناطق الواقعه غرب البحر الأبيض المتوسط مثل فينسيا و رافينا و غيرها و كان لهذ الفن البيزنطي تأثير كبير على العماره في هذه المناطق المختلفه حيث لعب الموقع الجغرافي دورا هاما في هذا الشأن.

من الناحيه الجيولوجيه

الحجر ،كماده أساسيه من مواد البناء،لم يكن موجود في هذه المنطقه مثل الطمي الذي استعمل في عمل الطوب أو الزلط في الخرسانه و على ذلك فكان لابد من استيراد تلك المواد الهامه المطلوبه لإقامه

المباني التذكاريه على وجه الخصوص فكان يستورد الرخام مثلا من المحاجر التي تقع في منطقه حوض البحر الأبيض المتوسط الشرقيه بالنسبه الى القسطنطينيه،و لذلك نجد أن العماره البيزنطيه تأثرت كثيرا بتلك الأحجار الضخمه التي كانت تبنى بها المباني التذكاريه و التي كانت تستخرج من تلك البلاد.

من الناحية المناخية

لم يغفل الرومان ظروف عوامل بلادهم الجوية،تلك البلاد الشرقية ذات الجو الحار نسبيا القليل الامطار إلى أوربا،وعلى ذلك ظهرت تلك العوامل واضحة على مبانيهم وفي فنونهم متأثرة بالنسبة لهذه الظروف المناخية،و من ثم إبتكرت طرق معماريه و طرز خاصة وتأثرت بها مبانيهم.فمثلا نجد الاسطح المستوية مشتركة معا مع القباب ذات الطابق الشرقى الأصيل،والفتحات الصغيرة الضيقة للشبابيك المرتفعة نسبيا عن منسوب الأرضية،وتلك الحوائط الغير منكسرة،والعقود المتكررة التى تحيط بالأفنية الداخلية،كل هذه العوامل كونت الخواص المعمارية لهذا الطراز البيزنطى.والتى تعتبر من أهم الصفات والمعالم المميزة للعمارة البيزنطية.

من الناحية الدينية

ثبتت القسطنطينية دعائم المسيحية واعتبرت الدين المسيحى هو الدين الرسمى للامبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م.وعلى ذلك كان الطراز البيزنطى فى العمارة هو التعبير الرسمى للابنيةالعامة والكنائس

والأديـرة ولكـن سـرعان مـا دب الخـلاف بـين المـسؤولين فـى الكنيسة،وخاصة حينما بدأ يظهر ذلك الانقسام السياسى بين الشرق والغرب فى الإمبراطورية الرومانية.وكانت الكنيسة الغربية تزعم أن "الروح تتقدم وتنبع من الأب والإبن" بينما الكنيسة فى الشرق تقول "أن الروح تتقدم وتسير مع الأب فقط" (هذا تبعا لعقائد المسيحية الموجودة) ونشأ عن هذه الخلافات المذهبية أن غادر البلاد بعض الفنانين والمهندسين الأغريق،ورحلوا إلى إيطاليا ليزاولو أعمالهم وفنهم المتحرر،ولهذا السبب نجد أن العمارة البيزنطية فى الشرق خالية من التماثيل المعبرة واللوحات الزيتية عكس الطراز البيزنطى فى الغرب الذى تميز بهذه العناصر المعبرة من تماثيل و لوحات زيتية ذات الألوان الزاهية الجميلة.

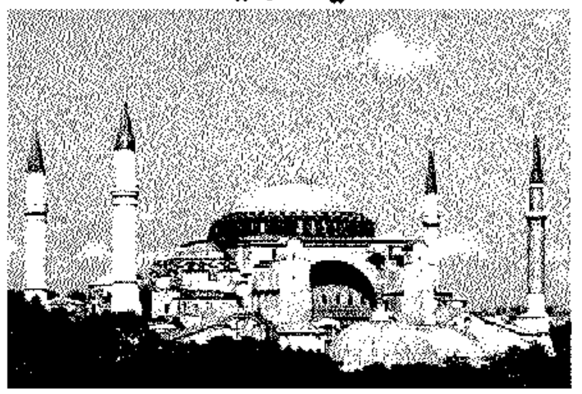
من الناحيتين الإجتماعية و التاريخية

تعتبر بيزنطية من الناحية الاجتماعية مقرالحكم السياسى والدينى و العسكرى عام ٢٣٤م،نظرا لموقعها المتوسط بالنسبة للامبراطورية الرومانية،ولكن نظرا لأن أهل هذه المدينة فى ذلك الحين كانوا محدودى الذكاء،مشهورين بالكسل و الشراسة،فكان لهذاالتغيير،وهو إنتقال العاصمة و الحكم إلى القسطنطينية،أثر فعال وسريع فى تدهور الإمبراطورية الرومانية.كانت بيزنطية مدينة إغريقية قديمة،وعلى ذلك فالمبانى الحكومية التى أنشئت فى ذلك الوقت قام ببنائها حرفيين أغارقة متأثرين بالروح والتقاليد الرومانية.ولذلك نجد أن القسطنطينية نفسها أنشئت غلى اسس و خطوط رومانية كلما سمحت

المناطق الجبلية بذلك.فأنشت الفورم forum حول الشارع الرئيسى،وأنشئت كنيسة آيا صوفيا والقصر الامبراطوري ومجلس العلوم ودار القضاء وساحة العرض الكبرى والإحتفالات العامة و الإستعراضات،حيث كانت الساحة تخصص أيضا لمحاكمة وإعدام المجرمين.كما إهتم الرومان إهتمام بالغا بمجارى المياه و الحمامات ووسائل تخزين المياه،إما تحت سطح الارض فى مخازن خاصة أو فى خزانات مرفوعة على عمد.وبمرور الايام إتسعت المدينة و زاد عدد السكان،وانشئ الحائط العظيم ببوابته و أبراجه المشهورة الذى بناه تيودور الثانى عام٤١٣م لحماية المدينة.ولكن خلف قسطنطين "الرجل القوى"أباطرة ضعفاء وإنقسمت الإمبراطورية،إلى عدة إقسام،بعد ذلك حكم جستنتيان البلادعام٥٢٧-٥٦٥م،راعى الفن و العمارة،والذى فى عهده إستمر فى إنشاء كنيسة إيا صوفيا وكنائس أخرى مختلفة فى المدينة وفى سوريا و فلسطين.وبعد ذلك دب الفساد فى البلاد و انتهى الحكم البيزنطي حينما سقطت المدينة فى يد الأتراك العثمانيين عام١٤٥٣م على يد السلطان محمد الفاتح.

الفن البيزنطي

آيا صوفيا



تقع حاليا بمدينة اسطنبول بتركيا.و تعد من أبرز الأمثلة على العمارة البيزنطية. بدأ الإمبراطور جستنيان في بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالي خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسميا عام ٥٣٧م لم يشأ جستتيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائما يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Miletus of Isidoros وAthemius of Tracies ببناء هذا الصرح الدينى الضخم وكلاهما من اسيا الصغرى ويعد ذلك دليلا واضحا على مدى تقدم دارسي البناء في اسيا الصغرى فى عهد جستيتان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المباني البيزنطية.

كان بناء كنيسة أيا صوفيا على الطراز البازيليكى المقبب أو الـ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أي أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر. وتعتبر قبة كنيسة أيا صوفيا رائعة الجمال والتطور في ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة في الهواء،

وكان ذلك امراً طبيعيا إلى حد بعيد فقد أصبح لدى المهندس البيزنطي القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد. ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو احد مؤرخي عصر جستينان انه من شدة أعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أي من القديسين بل أطلق عليه اسم الحكمة الالهية أو المقدسة "St. Sophia". غير انه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة ارضية فى اسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة اخرى بحيث أصبحت اكثر أرتفاعا من السابقة، وقام بتدعيم الاساسات التى ترسو عليها القبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الان، والتى استطاعت ان تصمد لكافة الاحداث منذ بنائها. وقد استمرت الكنيسة فى الاستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلة حتى دخول الاتراك العثمانين عام ١٤٥٣ م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الان.

وقد جمعت كنيسة أيا صوفيا العديد من الافكار المعمارية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات. فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكى بالاضافة إلى وجود القبة فى المنتصف على جزء مربع،و يتقدم المبنى الـ Atrium الضخم الامامى المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب ثم الـ Natthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التى تستند على المبنى مربع سفلى، أو كانه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينهما المقرنصات او الـ Pendentives

التى تحمل قاعدة القبة. وتستند القبة من الشرق والغرب على انصاف قباب ضخمة وترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط، القبة من الداخل مغطاه بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق ان وضحنا تفتح فى اسفلها النوافذ للاضاءة. تقع الحلية فى الشرق أيضا وهى مضلعة الشكل فى حين ان المعمودية فى الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات اضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapelsالتى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين او لخدمة اغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجها نحو تجميل المبنى وزخرفة بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستيان جمع امكانيات الامبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجزء كبير من الحوائط مغطى بألواح من الرخام بأنواع والوان متعددة، كما زنيت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفاء وبالرغم ان معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا كثيرا من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

العمارة الرومانسكية

حينما بدأت الإمبراطورية الرومانية في الاضمحلال، و بدأ الطراز الرومانسكي في الظهور في أقطار غرب أوروبا و التي كانت لا تزال تحت سيطرة روما، و حددت المواقع الجغرافية لهذه البلاد كثير من مظاهر الطراز و خصائصه. وز فضلا عن أن هذا الطراز من أصل روماني حيث أشتق اسمه، فإنه يدين بعض الشئ إلى العمارة البيزنطية، و لا ريب أن وجود الكثير من المباني الرومانية في إيطاليا و جنوب فرنسا كان له أكبر الأثر على معالم العمارة الرومانسكية في هذه المنطقة، حيث يضعف هذا التأثير في شمال فرنسا و ألمانيا و إنجلترا لعدم وجود مباني رومانية في هذه المناطق.

القبو في العمارة الرومانسكية

أهم ما يلاحظ في هذا الطراز كثرة الأقبية و كان هذا بسبب تأكل الأسقف الخشبية بسبب النيران. و كانت الطريقة المستخدمة مستوحاة من الطريقة الرومانية حيث يتقاطع قبوين مستمرين نصف دائريين متساويين، مما ينتج عنه أن يكون سطح التقاطع على شكل بيضاوي. ثم تطورت حيث تم تحديد القبو المتقاطع عن طريق عقود يقال لها ribs تتكون من أضلاع عرضية و أضلاع متقاطعة. و كانت دعائمه عبارة عن أعمدة مربعة الأضلاع يحيط بها أعمدة أو أكتاف ترتكز عليها أحيانا أنصاف أعمدة و أكثر هذه الدعائم استخداما هو الذي يكون على شكل صليب إغريقي. ،و تميز أيضا بالعقود المخمسة أو المدببة.

الأعمدة

تمتاز الأعمدة في العصر الرومانسكي بتيجانها المختلفة الأشكال و أبسط أنواع هذه التيجان على شكل سلة و يتألف من مكعب قطعت زواياه السفلى بشكل مستدير.

تطور الطراز عبر أوروبا

إنتشر الطراز تقريبا بجميع أنحاء اوروبا و إن ظهر أثره جليا في فرنسا و ألمانيا و إنجلترا بالأخص.و فيما يلي عرض لأهم خصائص و أمثلة العمارة الرومانسكية ببعض مناطق أوروبا.

الطراز الرومانسكي الإيطالي



سانت امبروجيو، ميلانو

سان زينو، فيرونا

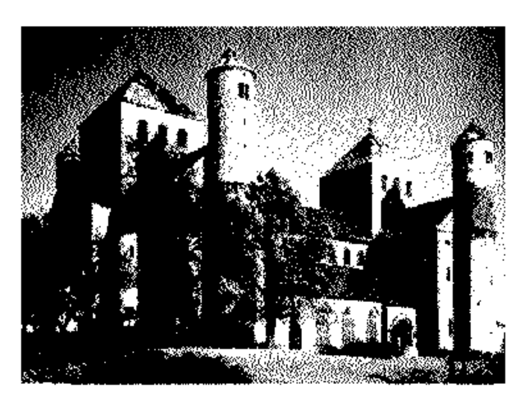
مجموعة بيزا (الكاتدرائية و برج التعميد و برج النواقيس) ، بيزا

الطراز الرومانسكي الإنجليزي

استعمل الإنجليز العقود الزخرفية في نهايات الحوائط من الخارج و قد كانوا دائما يقيمون برجا مربعا للأجراس أعلى تقاطع أذرع الكنيسة مع البهو الرئيسي. و كان يسمى الطراز الرومانسكي في إنجلترا بالطراز النورماندي.

كاتدرائية ديرهام ١٠٦٦
كاتدرائية كانتبري
كاتدرائية هيرفورد

الطراز الرومانسكي الألماني



تحررت قليلا من تأثير العمارة الرومانية، فنجد أنه كان حتى هذا العصر للكنيسة مدخلا من جهة الغرب و قبلة واحدة من جهة الشرق، فجاء الألمان و أضافوا قبلة أخرى في الغرب فانتقل المدخل إلى جوانب الكنيسة، و في بعض الأحيان كانت توجد ثلاث قبلات. أما المساقط الأفقية فكانت كما هو متبع على شكل صليب ذات أسقف خشبية أعلا البهو الأوسط و أقبية أعلا الأجنحة الجانبية.

سانت ميشيل، هيديلشيم
كنيسة المرسلين، كولونيا
كاتدرائية اكس لاشبيل

الفن القوطي

العمارة في الفن القوطي:

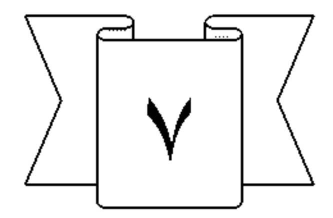
يلاحظ ان الكثير من النسب في العماره القوطيه محسوبه على اساس قامة الانسان ومن امثلة ذلك نسبة الابواب الى المباني فهي ليست محسوبه على اساس ضخامة المباني بل باعتبار قامة الانسان ومن اشهر المعالم المعماريه لهذا الفن هو الكنائس والتي اعظمها كاتدرائية نوتردام دي باري وشارتروواميان بفرنسا وكولون وستراسبرج في المانيا.

النحت القوطي:

يعتبر الفن القوطي فنا متقدما بالقياس الى النحت البدائي الذي كان معروفا في الفن الرومانسكي_الفن الذي كان شائع قبل القوطي_ وقدتفنن المثالون القوط في عمل تماثيلهم متخذين من الطبيعه نموذجا لهم فنرى في كنائسهم تماثيل للرجال والشيوخ تتمثل في القديسين اوالملوك والامراء وتماثيلهم النسائيه تتمثل في الملائكه والقديسين وقدوصل فن النحت القوطي الى اقصى اذدهاره في فرنسا وخاصة في القرن الثالث عشر اما بانجلترا فلم يبلغ هذه المرتبه لعدم قبول البرتستانت وجود تماثيل في كنائسهم الا اذا استثنينا التوابيت التي تمثل

الاشخاص المدفونين فيها وقد استنبط النحاتون زخـارفهم مـن الوسـط المحيط بهم فزخرفوا تيجان اعمدتهم باوراق العنـب والبلـوط اللـبلاب ونحتو تماثيل لحيوانات خرافيه ذات اشكال مخيفه والتي تبدو كمالو كانت اشكالا كاريكاتوريه.

الفصل السابع



الفن الإسلامي

الفن الإسلامي

أسس الفن الإسلامي

من الثابت أن الفن الإسلامي التشكيلي قام على أسس من فنون البلاد التي فتحها المسلمون أو خضعت لهم ذلك أن طبيعة شبة الجزيرة العربية الصحراوي ، وانتقال البدو من مكان إلى آخر سعياً وراء الكلأ والمرعى لم يكن ليساعد على قيام فنون تشكيلية اللهم إلا في أطراف شبة الجزيرة كالمناذرة المتاخمين للدولة الساسانية والغساسنة المجاورين للدولة البيزنطية، واليمن في الركن الجنوبي لشبة الجزيرة حيث قامت فنون ضارعت فنون معاصريهم من الفرس والرومان

على أن الفاتح العربي لم يقبل كل ما وجدوه من تلك الفنون على ما هو عليه بل استبعد منها ما كرهه الدين أو ما لا يوافق مزاجه الخاص ، ثم جمع ما اختاره منها وصهره في بوتقة بعد أن طبعه بطابعه الخاص ألا وهو الكتابة العربية وهكذا نستطيع أن القول أن الفن الإسلامي أخذ قوامه الروحي من وسط شبة الجزيرة العربية ، أما قوامه المادي فقد تم صوغه في أماكن أخرى كان للفن فيها قوة وحياة

ولعل أبرز فروع الفن الإسلامي التي تأثرت بالجانب الروحي ، هي العمارة ، التي عني المسلمون الأوائل أن تكون مهمتها الأولى خدمة الدين ، ومن ثم فقد تطورت العمائر الدينية تطوراً سريعاًساير ركب الحضارة الفتية ، فتعددت أشكالها وأساليبها تبعاً لتعدد وتغير وظائفها

وقد بدأت العمارة الإسلامية ببناء المساجد والأربطة فالمدارس والمصليات والخوانق والأسبلة والتكايا وإذا أردنا أن نتتبع تطور العمارة الإسلامية وجدنا المسجد حجر الزاوية فيها

نشأة العمارة الإسلامية وتطورها

تأثرت العمارة الإسلامية بالحضارات التي احتكت بها والبلاد التي فتحتها فتأثرت بالأساليب البيزنطية والهيلينية والساسانية والإيرانية بالإضافة إلى الرصيد الحضاري للحضارة العربية في الجزيرة العربية، ورغم هذه التأثيرات تلحظ الوحدة في الفن الإسلامي على الرغم من تعدد المراكز وبعد المواقع يرجع ذلك لوحدة المنبع والأساس الفكري للحضارة الإسلامية.

وقد تعامل المسلمون بذكاء حضاري مع الثقافات الجديدة إذ أبقت عليها وأضافت إليها ولم تحاول طمس تلك الثقافات بل سمت بها ووجهتها الوجهة الصحيحة من خلال أرضية قوية تتجه إلى هدف واحد.

ولانعدام الصور والتماثيل في العمارة الإسلامية خاصة في المساجد استخدم المهندس المسلم الأعمدة المتنوعة وأدخل الفسيفساء والزخارف النباتية والهندسية وحورها، واهتم بالتصميم المعماري.

والتصميم الهندسي والإيقاع الجمالي فدخل الابتكار مجال العمارة الإسلامية، والعمارة تعكس المحتوى الحضاري لأي تكتل حضاري، والعمارة قوة حضارية وهو كتاب مفتوح تسجل فيه الشعوب تاريخها.

والعمارة فن والفن أصدق أنباء التاريخ لأنه الكاشف عن حقائق التاريخ المنزوي. والعمارة إبداع والإبداع خصيصة إنسانية اختص الله بها الإنسان دون سائر الكائنات فبيوت العنكبوت والنمل وخلايا النحل صادرة عن عقل غريزي غير متطور من خلال ذاكرة لحظية وهكذا ستظل تلك البيوت والخلايا كما كانت عليها خارجة عن دورة الزمن. إلا أن الإنسان له عقل إبداعي متطور من خلال ذاكرة منسابة لإبداع يسير مع الزمان.

وقد سجلت العمارة الإسلامية مسيرتها الحضارية على العمائر الإسلامية من خلال طرزها المختلفة إذ نجد الوحدة الحضارية التي امتدت من أقصى بلاد المغرب العربي إلى أقصى بلاد الهند –من خليج البنغال إلى جزيرة إيبيريا فمئذنة جامع الكتيبة بمراكش ومئذنة جامع قطب زاده بدلهي تبدوان أمام المتتبع كبروج للحدود الإسلامية– وإن كانت هذه الحدود قد امتدت أبعد من ذلك، وحين نعلم أن هاتين المنارتين قد شيدتا في زمن واحد فبإمكاننا أن نعتبرهما بمثابة رمزية جميلة لوحدة العالم الإسلامي.

وكان قباء وهو المسجد الأول الذي بناه الرسول صلى الله عليه وسلم في ضاحية المدينة المنورة ليضم شتات المسلمين ويكون مظهرا من مظاهر الرابطة الإسلامية هو الصفحة الأولى في كتاب الحضارة الإسلامية العمرانية

وظلت المساجد تبنى على نمط قباء بدون إضاءة الشموع والأضواء الخافتة الملونة والموسيقى المؤثرة والتراتيل المبهمة –تستوي في ذلك الكنائس النصرانية والبيع اليهودية والصوامع البوذية والمعابد الوثنية وأماكن التعبد الطوطمية فقد كانت هذه الدور التعبدية وسائل

خارجية لجلب الخوف والرهبة للعابد وهو إمام صنعه المعبود، لكن الخشية والورع لا يأتيان من الخارج بل من داخل النفس البشرية من القلب- قلب المؤمن- ولذا تنفى هذه المظاهر الوثنية وتلك الطلاسم التعبدية في المساجد الإسلامية لأن المسجد قبل كل شيء فكر وروح وتأمل وحياة إيمانية يعيشها المسلم بوجدانه وعقله، فكما يشق النهر الأرض فتقف الأرض عند شاطئيه لا تتقدم، كذلك يقام المسجد فتقف الأرض بمعانيها الترابية خلف جدرانه لا تدخله.

وقد اهتم المسلمون بالهندسة المعمارية مما جعلهم يتعمقون في علوم الهندسة والرياضة والميكانيكا بحس معماري فني حيث أخرجوا فنا معماريا خالدا مثل:

قصر قصير عمرا في القرن الثاني للهجرة.

مدينة سامراء في القرن الثالث الهجري.

قصر الزهراء في القرن الخامس للهجرة.

مدينة الحمراء في القرن السادس الهجري.

ديار بكر وقونية في القرن السابع الهجري.

ضريح تاج محل في القرن الحادي عشر للهجرة.

والفنان المسلم لا يفرق بين العمائر الشاهقة والتحف الصغيرة ويستوي في ذلك القصر المنيف والكوخ الحقير وآنية الذهب والطين، فلم يفرق بين تحفة غني وسلعة فقير. هدفه هو تجميل الدنيا في شتى زواياها ومرافقها لتعطي جمالا ذاتيا يشيع في النفس الغبطة وفي القلب الرضى، ويشهد لمبدعيه بحس جمالي عميق وللمتذوقين بحس تذوقي

نقدي فتحول المتلقي السلبي إلى متذوق إيجابي يشارك في العملية الإبداعية في خدمة الإنسان.

وهكذا تحول الاهتمام بالفنون التطبيقية وتحول الفن في خدمة الحياة الإنسانية حيث كانت الروعة في الصناعات الدقيقة التي غدت تحفا فنية. مما جعلهم يبتكرون ويهتمون بالعمل اليدوي ويقدسونه فقد كان تحريم استخدام آنية الذهب والفضة دافعا لاكتشاف الخزف ذي البريق المعدني وكذلك كان تحريم لبس الحرير للرجال دافعا لاستخدام الزخرفة النسجية المسماة بالتابستري.

وهكذا فتح الباب واسعا أمام الفنانين لكي يبتكروا ويبدعوا اعتمادا على العمل الفني المتقن المجود لتحقيق القيم الجمالية مع القيمة النفعية وبهذا دخل الابتكار مجال التصنيع وتدخلت الصنعة في مجال الابتكارات.

ومن أهم المجالات التي أثرت في المسيرة الفنية للفن الإسلامي بصفة غير مباشرة هي النقابات الإسلامية والحسبة والوقف وذلك في مجال مراجعة الأحوال ومراقبتها وترشيدها فتحسن الإنتاج الفني وترقى، وانحصر التنافس في الجودة والأصالة وكان التعامل شريفا تبعا لقوله صلى الله عليه وسلم: "من غشنا فليس منا". فتحولت الأعمال النفعية والمشغولات اليومية إلى تحف جمالية ترضي الصانع والبائع والمشتري والمشاهد.

والواقع أنه إذا كانت الفنون السابقة على الإسلام أو المعاصرة له قد عنيت بتجميل ما له صلة بالآلهة أو الملوك أو الأباطرة أو الكهان أو الطبقات الأرستقراطية فلم يكن الفن الإسلامي في خدمة الوثنية أو

في خدمة السلطة الحاكمة، بل كان ويجب أن يكون في خدمة الإنسان وفي خدمة التدين في الإنسان.

وهكذا انعكس هذا المفهوم على الفن الإسلامي أو بالأصح الفن من خلال التصور الإسلامي للوجود فكان انعكاسه على المسيرة الحضارية الإسلامية لبناء حضارة جمالية من خلال التصور الإسلامي للوجود.

استرشادا بالإرشادات الإبداعية في القرآن والومضات الجمالية والصور الجمالية من خلال السور القرآنية وعلى الفنان استيعاب هذه الإشارات الفنية الجمالية لبعث فن إبداعي لبناء حضارة جمالية.

نشأة فنون الزخرفة الإسلامية

فن الزخرفة فن قديم قدم الإنسان إلا أن الفن الإسلامي أعطى لها اللون من الفن كينونة فحور الأشكال وجردها إحداث الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي بلا نهائية الأشكال المتكررة لتحقيق الانسيابية.

إلا أن الفن الإسلامي كثير الزخرفة وقد اعتمد على تماثل الأشكال (السيمترية) والوحدات المتكررة فموسيقاها رتيبة لذا يجب إدخال عنصر التوازن والاتزان بين الوحدات بدون الاعتماد على التكرار المتماثل لإنتاج موسيقى متناغمة

وبتأثير التحريم على فن النحت والتصوير اتجه الفن الإسلامي نحو الزخرفة فأنشأ زخارف قائمة بذاتها وزخارف تحتويها الأشكال.

والزخرفة الإسلامية عبارة عن وحدات هندسية أو قل إنها وحدات رياضية يراد بها التفكير الرياضي للوصول إلى حقيقة لا تتعلق بمكان معين ولا بزمان معين، فحقيقة المثلث أو المربع أو الدائرة تظل حقيقة عقلية لتصديقها للمعاني العقلية في تجردها وانطلاقها.

وقد أخذ الفنان المسلم من الطبيعة من شجيراتها وأوراقها وأزهارها وحيواناتها بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخلية في تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط المتداخلة وتلك الموسيقى الصادرة عن الأشياء تعبر عنها الحركة الزمانية التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية.

والزخرفة الإسلامية تحاول تخطي مرحلة التماثل فقد بدأت أول الأمر متماثلة ثم تنوعت وبدأت مفردة ثم تتابعت في تبادل موسيقي بالتفرع بخطوط متحركة وديناميكية في تعانق مستمر وتقاطع منتظم كأنها أخذت سمتها من الترديد والأصوات في تبادل صوتي بين الهمس الخافت والرنين الواضح متجاورين أو متقابلين في بحر من التجرد.

وقد غالى الفنان المسلم في التنوع والتعدد بقصد لتطريب في الأشكال مما ينقل المتأمل وبهذا خرجت الأشكال عن جمودها وستظل الزخرفة الإسلامية تسبيحا لخالق الكون.

وليس الفن الإبداعي براعة في تصوير المناظر بالمحاكاة القائمة على الدقة والمقدرة على إيجاد الصلة بين العين والأشياء فقط، بل الإبداع

الفني الذي يصل إلى حد الروعة الجمالية فليس الفن في نقل ما في الطبيعة فقط بل البحث عن طبيعة الأشياء.

عمارة الدولة العثمانية

العوامل المؤثرة في العمارة العثمانية وخصائصها:

كان لسقوط دولة المماليك ودخول مصر في حوزة الدولة العثمانية أثر كبير في تأخر الفنون والعمارة الإسلامية. فما أن تم للسلطان سليم الاستيلاء على مصر عام ٩٢٣هـ (١٥١٧م) حتى جمع مهندسيها وفنانيها وخيرة صناعها من بنائين ونجارين ومرممين وأرسلهم إلى استانبول وبذلك قضى على النشاط الفني والصناعي في مصر إلى حد كبير.

وبسبب تولي حكام أتراك نائبين عن السلطان في الحكم، أدخلت على العمارة الإسلامية أساليب تركية جديدة لم تكن مألوفة بمصر. فقد أنشأ سليمان باشا مسجده بالقلعة سنة ١٥٢٨م على طراز مساجد الأستانة المستنبط من بعض الكنائس البيزنطية فهذا المسجد مكون من قبة كبيرة مكسوة بالقاشاني، أمامها صحن كبير مكشوف تحيط به أروقة ذات قباب صغيرة كسيت بالقاشاني أيضا، إلا أن تفاصيله من رخام وشبابيك جصية ظلت متأثرة بالصناعة المصرية.

أهم خصائص العمارة العثمانية

وجدت عدة تصميمات جديدة للمساجد، فمن مربع تتوسطه أربعة أعمدة تحمل السقف إلى مستطيل أو مربع مكون من إيوانين أو رواقين تتوسطهما طرقة، إلى مساجد مثل المساجد الجامعة ذات الصحن المكشوف قريبة التصميم من المدارس.

وقد لحق التأخر مواد البناء والصناعة فتأخرت المنارة والقبة وسادتهما البساطة إلى حد كبير، وظهرت قباب هرمية فوق القبور، وأخرى محمولة على عمد رخامية كما تأخرت النجارة وانعدمت الزخارف الجصية وكثير من الفنون.

ومع تأخر هذه الفنون فقد بقيت صناعة الرخام والنقش في السقوف محتفظة بدقتها وجمالها. وكذلك صناعة الأبواب النحاسية وفي كثير منها أبدل النحاس بالفضة ووجدت عناصر جديدة للزخرفة وهي كسوة الجدران والمحاريب والقباب وأرضيات المساجد بالقاشاني وانتشر إنشاء الدور ذات المقاعد والفساقي والمشربيات الجميلة التي تجمل كثيرا من أحياء القاهرة القديمة كما انتشر إنشاء الوكالات وإنشاء السبل والكتاب فوقه.

مما سبق يتضح لنا أن العمارة في عصر الدولة العثمانية تميزت في مساجدها بعدد من الميزات منها الافتقار إلى الدقة والصنعة في إنشاء القباب ومنها ظهور القباب المدرجة المبنية بالطوب.

كما اتصفت عمارة هذا العصر بالكتابة النصية على القباب من الداخل في صحن المسجد وخاصة الكتابة التاريخية التي تخص منشئ المسجد وبعض الآيات القرآنية.

كما تميزت برفع دكة المبلغ الخشبية على كوابيل من الحائط ويكون الوصول إليها من سلم في أحد أركان المسجد.

أمثلة على عمارة المساجد العثمانية

مسجد المحمودية بميدان صلاح الدين

الموقع:

ميدان صلاح الدين (المنشية) – هذا الميدان الجميل غني بمجموعات أثرية هامة، حيث تشرف عليه من شرقيه قلعة صلاح الدين ومسجد محمد علي باشا الكبير، وغربيه مسجد السلطان حسن والرفاعي، ومن بحريه مسجد قاني باي أمير آخور بقبته الجميلة ومنارته الجديدة. ويتوسط الميدان مسجد المحمودية.

وصف المسجد وخصائصه:

كان الفراغ من بناء هذا المسجد سنة ١٥٦٧م وهو من المساجد المعلقة يصعد إليه ببضع درجات، وله أربع واجهات مبنية بالحجر وتضم الواجهة الشرقية القبة، وهي بارزة عن سمت الوجهة وقائمة

بمفردها، بنيت هي وقاعدتها بما فيها الرقبة الهرمية بالحجر. أما القبة فمبنية بالطوب وهي بسيطة جدا وغير متناسبة مع القاعدة الحاملة لها. وقد أخذت القباب في الانحطاط في ذلك العصر ما عدا القليل منها، وإلا فأين هذه القبة من قبة قاني باي أمير آخور المجاورة لها الحافل سطحها بالنقوش الجميلة مع أن الفرق بينهما ٦٧ سنة فقط.

أما الوجهة القبلية وهي الرئيسية للمسجد فيتوسطها باب عقده موتور، يعلوه ثلاث مربعات بداخلها مزرات على هيئة شرفات، يعلوها عتب آخر مزرر وشباك صغير مغطي بمقرنص، فوقه مقرنصات أخرى، فطاقية الباب الملبسة بالحجرين: الأبيض والأحمر ويكتنف عقد الباب توشيحتان ملبستان بالجر الأبيض والأحمر وقد كتب في ميمنة العقد "الله حسبي."

وتدل الصور القديمة لهذا المسجد المصورة حوالي سنة ١٨٨٠م على أنه كان يقوم إلى يسار هذا الباب سبيل أدركت لجنة حفظ الآثار العربية بقايا أرضيته الرخامية فأودعتها الآثار العربية، ولا تزال حتى الآن باقية.

وفي الناصية الشرقية القبلية قاعدة مستديرة، حليت بزخارف تنتهي عند ارتفاع الواجهة بمقرنص متصل بالمقرنصات التي تغطي حجور شبابيك الواجهة القبلية، وتعلو هذه القاعدة منارة بسيطة ذات دورة واحدة تنتهي من أعلاها بمسلة، وهذا اهو طرز المنارات التي دخلت مصر فيما دخلها من الطراز العثماني، وهي إذا قيست بمنارات

مصر الرشيقة الجميلة في القرن التاسع عشر الهجري (الخامس عشر الميلادي) تجلى مقدار تأخر العمارة في كثير من التفاصيل المعمارية في هذا العصر.

وبناء المنارة فوق قاعدة مستديرة وفي هذا الوضع وبناء القبة خلف المحراب بارزة عن الجدار الشرقي اقتبسها مهندس هذا الجامع من مسجد السلطان حسن القريب منه.

ويتوسط الواجهة البحرية باب يقابل الباب القبلي اختلف عقده بمقرنصاته عن الباب الآخر يجاوره من غربيه باب صغير يؤدي إلى استطراق معقود أسفل الإيوان الغربي للجامع.

والمسجد من الداخل عبارة عن قاعة كبيرة مربعه طول ضلعها ١٩,٧٥م تتوسطها أربعة أعمدة كبيرة من الجرانيت الأحمر تحمل أربعة عقود كبيرة قام وسطها منور ارتكزت عليه وعلى كوابيل حجرية عوارض خشبية تحمل السقوف حوله

ويشطر المسجد طرقة منخفضة عن مستواه قليلا وهي تصل البابين القبلي والبحري قسمته إلى إيوانين.

وهذا التصميم شاع أيضا في مساجد مصر العثمانية فلا هو تصميم مسجد ولا تصميم مدرسة.

ويتوسط الجدار الشرقي محراب بسيط من الحجر عار من الزخارف، فقد عموداه منذ أمد بعيد، يعلوه شباك جصي مكتوب عليه

"لا إله إلا الله محمد رسول الله ."يجاوره منبر من الخشب المجمع له درابزين من الخشب الخرط.

وعلى يسار المحراب باب يؤدي إلى القبة الواقعة خلف المحراب مباشرة وقد فرش مدخلها برخام أسود وأبيض على شكل دالات مما يدل على استعمال الرخام في أنحاء المسجد وقد ضاع أثناء فساده، وهذه القبة مرتفعة جدا يحيط بجدرانها من أسفل شبابيك عليها مصبعات نحاسية تعلوها أخرى جصية جديدة ويتوسطها ثلاثة قبور أحدها قبر المنشئ وهي خالية من النصوص التاريخية.

ويحيط بجدار الجامع من أسفل شبابيك ركبت عليها مصبعات نحاسية تعلوها شبابيك من الجص وزجاج ذات ألوان زاهية والسقوف من برطوم ومربعات مدهونة ملونة مذهبة لا تقل أهمية عن مثيلاتها في دولة المماليك ولها إزار كبير مكتوب عليه آيات قرآنية بحروف بيضاء تتخللها فروع زخرفية مذهبة منها آية الكرسي وقوله تعالى "إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين." ولسقف المنور إزار مكتوب عليه ما نصه "بسم الله الرحمن الرحيم لن تتناولوا البر حتى تنفقوا مما تحبون" قال صلى الله عليه وسلم: "من بنى لله مسجدا بنى الله له بيتا في الجنة أوسع منه" أمر بإنشاء هذا المسجد المعمور من فيض ماله المبرور المقام العالي واسطة عقد اللآلئ أمير الأمراء الكرام كبير الكبراء الفخام فكان ابتداؤه وتاريخه بحكم منشأه الأول

المبدي ٩٧٥م .... حضرة الأمير الباشا محمود راجيا من كرم الله القبول والرضا من فضله العفو مرتضى تقبل الله."

وتتوسط الجدار الغربي دكة المبلغ محمولة على كوابيل حجرية ويتوصل إليها من السلم الموصل إلى السطح الموجود في الركن البحري الغربي حيث يؤدي إلى باب ثم استطراق في سمك الجدار الغربي يوصل إلى هذه الدكة وهي حيلة هندية اتبعت في بعض مساجد هذا العصر ويعلو الدكة مجموعة من الشبابيك الجصية ذات الزجاج الملون.

مسجد سنان باشا بشارع جامع السنانية ببولاق:

تاريخ المسجد وعناصره:

هذا المسجد ثاني مسجد أنشأ في مصر على الطراز العثماني البحت والأول مسجد سليمان باشا داخل القلعة منشأه سليمان باشا عام١٥٧١ م وهو يتكون من قبة حجرية كبيرة لها ثلاث أبواب تؤدي إلى ثلاثة إيوانات في جوانبها الثلاثة القبلية والبحرية والغربية.

وعقود الأبواب موتورة ويعلوها مقرنصات بدلايات تنوعت أشكالها تشغل حجر الباب وقد كان المسجد محاطا من خارجه بأسوار بها أبواب هدم الشرقي منها في سنة ١٩٠٢م.

ولهذه القبة من الداخل أربع زوايا بكل منها عقد ينتهي بطاقية مقرنصة بها لفظ الجلالة منزل بالحجر الأصفر في الحجر الأبيض ويعلو هذا المربع مستدير مقسم إلى ستة عشر ضلعا منها ثمانية بكل منها تسعة

شبابيك جصية مستديرة وأخرى بكل منها دوائر حجرية مضاهاة للجصية، وقد خلق في كل ضلع من الأضلاع الستة عشر عمودا حجريا رشيقا يحمل مقرنصات بدلايات فوقها ممر يحيط بالقبة له درابزين خشبي له شبابيك من الجص قريبة الشبه بشبابيك قبة السيدة رقية الفاطمية تعلوها القبة وتفصل هذه الشبابيك من الخارج دعائم حجرية.

والمحراب من الرخام الدقيق يجاوره منبر خشبي مجمع معقلي، له درابزين من الخشب الخرط.

وقد فرشت أرضيات المداخل والشبابيك بمربع القبة برخام دقيق مما يعزز شيوع الرخام فيه.

ويعلو الباب الغربي دكة المبلغ وهي من الخشب محمولة على كابولين ولها سقف من الخشب يتوسطه مربع به دلاية وقد نقش السقف والكابولين الحاملين له بالبويه.

ويتوصل إليها وإلى الممر العلوي من سلم في سمك الجدار الغربي وله باب في الشباك البحري من الجدار المذكور وهذا السلم من النكت الفنية اقتبسه مهندس مسجد أبي الذهب.

والإيوانات حول القبة من جوانبها الثلاثة بحرية وقبلية وغربية معقودة بقباب نصف كرية محمولة على أكتاف وعلى عمد فوقها عقود ما بين كبيرة وصغيرة تعلوها دوائر جصية مفرغة بأشكال زخرفية من الداخل والخارج ومكتوب على بعضها "الله ربي "والواجهة الشرقية اشتملت على واجهة القبة وواجهتي الإيوانين القبلي والبحري وقد غطيت شبابيكها بمصبعات نحاسية وتنتهي من اعلى بمقرنصات متنوعة.

وصناعة الأبواب والشبابيك بالقبة من النوع المعروف بالمعقلي وبها دائر حديدية زخرفة وهي مقتبسة من نجارة مسجد سليمان باشا بالقلعة.

والمنارة في الطرف القبلي الشرقي وهي منارة اسطوانية يقوم سلمها مع قاعدتها المربعة وهي ليست كاملة لأن مسلتها قائم على نصف بدن دورتها الثانية ويوجد بالمسجد مزولة من عمل حسن الصواف عام ١١٨٢هـ مصنوعة من البلاط ومثبتة في النهاية الغربية القبلية للإيوان الخارجي.

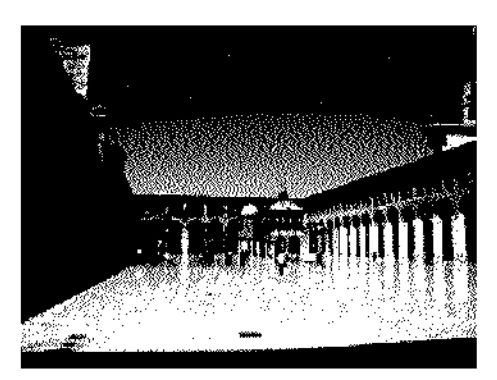
العمارة الإسلامية

العمارة الإسلامية هي العمارة التي نشأت بفضل الإسلام وذلك في المناطق التي وصلها مثل كشبه الجزيرة العربية و مصر والمغرب العربي وتركيا وإيران وغيرها بالإضافة إلى المناطق التي حكمها لمدد طويلة مثل الأندلس (أسبانيا حاليا) والهند. وتأثرت خصائص العمارة الإسلامية وصفاتها بشكل كبير بالدين الإسلامي والنهضة العلمية التي تبعته. وتختلف من منطقة لأخرى تبعا للطقس وللإرث المعماري والحضاري السابق في المنطقة، حيث ينتشر الصحن المفتوح في العراق والشام والجزيرة العربية بينما اختفى في تركيا واليمن نتيجة للجو البارد في الإولى والإرث المعماري في الثانية. وكذلك نرى تطور الشكل والوظيفة عبر الزمن وبتغير الظروف السياسية والمعيشية والثقافية للسكان.

أيام الرسول و الخلفاء الراشدين

عند بداية ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية، كانت طبيعة الحياة الصعبة تحول دون القيام بمحاولات جادة لايجاد قيمة جمالية للعمارة. و مع تطور و ضرورة وجود مكان للصلاة، بدأ التفكير بمجرد سور يحيط بمكان واسع و هذا السور له مداخل عادة ما تكون عبارة عن مجرد فتحات. ثم بدأ عمل سقيفة للمكان فأنشأت ظلة في ناحية القبلة عبارة عن جريد النخل و ترك بقية المكان مفتوحا للسماء. و مثال على هذا "مسجد الرسول".

العهد الأموي



نرى في هذا العصر تطورا كبيرا في طرق البناء فنجد العقود و استخدام الجمالونات الخشبية المجملة على أكتاف من الحجر. كانت الفتحات في الغالب مستطيلة و يتم تحميل الحائط من فوقها عن طريق توزيع حمله على عقد نصف دائري. ودخل استخدام المرمر في الأرضيات.

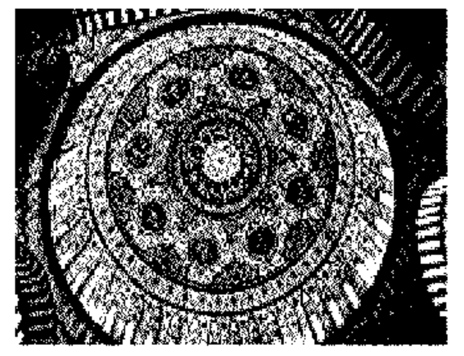
العمارة السكنية في العصر الأموي

من أبرز الأمثلة على العمارة السكنية في هذا العصر، قصر المشتى بجنوب عمان وينسب للحاكم الأموي الوليد بن عبد الملك وهو

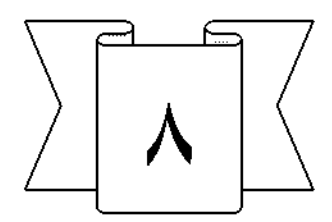
مستطيل التخطيط محاط بأبراج نصف دائرية ويوجد به من الداخل أفنية للتهوية بدلا من النوافذ على الخارج و ذلك لضمان الخصوصية و الامان. كان يوجد أيضا قصر عمرا والذي دخل في بنائه العقود الكبيرة.

العهد العباسي

وصلت العمارة في هذا العصر شأنا كبيرا فنجد مسجد سامراء من أكثر المباني المميزة في هذا العصر و المشهور بالمنارة الكبيرة التي تعلوه و تشبه بشكلا كبير الزيجورات الأشورية. بدأ أيضا في هذا العصر النظر إلى تخطيط المدينة بشكل عام بدلا من النظر لكل مبنى على حدا، و في مدينة بغداد خير مثال على هذا، فنجد انها خططت تخطيطا دائريا حتى سميت بالمدينة المدورة و تحتوي على أربعة مداخل منها باب خرسان و باب البصرة و باب الكوفة.



الفصل الثامن



فنون عصر النهضة

عصر النهضة:

هَلَّ القرن الرابع عشر على أوروبا بملامح شتّى متباينة كانت تُبشّر بمقدمه، إذ كان عهداً من عهود الانتقال بين العصر الوسيط الغارب وعصر النهضة المُشرق، وكأنّه انتقال من عصر القحط والبوار إلى عصر الخصوبة المعطاء. كان عهداً يموج بالصراعات والاضطرابات، فقد كانت إيطاليا عنده تستعر حرباً ونزاعاً بين الجبلّليين والجولفيّين Ghibeline and Guelph الجبيلّليون والجولفيّون حزبان سياسيان كان أولهما يناصر البابوات وثانيهما الأباطرة خلال العصور الوسطى، وظلا من القرن الثاني عشر حتى الخامس عشر يتنازعان على امتداد الرقعة الأوربية كلها حتى تمزّقت من الداخل مدن كل فريق وتفرّقت صفوفه ولم يأت التاريخ على ذكرهما بعد ذلك.، كما كانت أوروبا نهباً لتلك الفتن الطاحنة التي ثارت بين الكنيسة وتعاليمها والهرطقة ونذرها. وفي الحق إنه لم يكن ثمة وجود لإيطاليا من الوجهة السياسية بل كانت دويلات مدن تمزّقها المشاحنات والأطماع والحروب. ولم يكتف البابوات والأباطرة بما بين هذه الدويلات من تنافر بل شطروا كلّاً منها إلى طائفتين: جبلليين وجولفيين، تدين الأولى بالولاء للإمبراطورية الرومانية المقدسة Holy Roman Empire الإمبراطورية الرومانية المقدّسة هي امتداد للإمبراطورية الرومانية التي أسّسها أوغسطس وتوقفت عام ٤٧٦ حتى أحياها شارلمان عام ٨٠٠. وفي عام ٩٦٢ غزا أوتو ملك ألمانيا إيطاليا وطرد ملكها وضمّها إليه وتوّجَه البابا إمبراطوراً للإمبراطورية الرومانية المقدّسة، التي ضمّت

كذلك النمسا وبوهيميا ومورافيا وبلجيكا وهولندة وسويسرة، وأخذت تتفكك بعد عام ١٦٤٨ حتى تنازل فرنسيس الثاني عن لقبه الإمبراطوري عام ١٨٠٦. والثانية تشايع البابوات، وامتدت الضغائن لتطغى على كافة الأنشطة، فإذا تزيّن الجبلّليون بريشة على جانب من قلنسواتهم وضعها الجولفيّون في الجانب الآخر، وإذا رمز الجبلّليون لأنفسهم بوردة بيضاء لم يلبث الجولفيون أن يتخذوا وردة حمراء رمزاً لهم، وهكذا.

على أنه رويداً رويداً ما لبثت أن بدأت النسائم النديّة لعالم إنساني جديد تهبّ على أوروبا. فعلى حين كان شمال أوروبا عاكفاً على تشييد الكاتدرائيات القوطية انهمك جنوبها في إعادة إحياء الجمال الدفين في المنحوتات الرومانية القديمة. وفي الوقت الذي كانت أصوات القُسس تعلو من فوق منابر الكنائس بالترهيب المفزع والوعيد المنذر لتخويف الناس بنار الجحيم حتى يحملوهم على التوبة إذا برهبان الفرنسيسكان يطالعونهم بالعظات الوادعة التي تبعث السكينة في النفوس. وبينما كان الجدل الحامي الوطيس حول فلسفة المذهب العقلاني السكولائي (٣) Scholastic الاسكولائية أو المدرسية تعبير عن الفلسفة المسيحية بأوروبا خلال العصور الوسطى، وأشهر روّادها القديس أوغسطين. وعلى حين اقترنت إبان القرن التاسع بالأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة اقترنت خلال القرن ١٣ بفلسفة أرسطو التي وفدت إلى أوروبا عن طريق العرب، ومن ثم أَدت دورها في التوفيق بين الاتجاه الأرسطي العقلاني وبين الفكر المسيحي الديني. [المدرسي] مندلعاً في أروقة الجامعات آمن الفلاحون البسطاء بالحقائق البسيطة

المجردة التي كان يردّدها على أسماعهم أتباع القديس فرنسيس الأسيزي. وعلى حين آثر بعض المصورين رسم التصاوير الجدارية المرعبة عن يوم الحساب انبرى غيرهم يستلهمون في تصاويرهم أشد قصص الكتاب المقدّس تفاؤلاً وبهجة وإذا هم يمثّلون أبطالها بشراً بسطاء على غرارهم. وبات الناس حيارى يتساءلون: هل عالمهم الذي يعيشونه شركٌ نصبه الشيطان لاصطياد العابثين أم هو رقعة خلقها لمتعتهم ربٌّ رحيم؟

وعلى هذا النحو كان القرن الرابع عشر قرناً انتقالياً افتقر إلى الاستقرار. وما كان لعاصمة واحدة أن تُشكّل المشهد الذي يفي بالتعبير عن هذه المسرحية فسيحة الأبعاد التي تتخذ من أوروبا كلّها مسرحاً كان يدور فوقه هذا الصراع المتعدّد الجوانب وقد انخرط فيه الناس جميعاً. وفي هذه الأثناء اشتدّت الهجرة من الريف إلى المدينة وبدأ صراع القوى الصاعدة لتجّار المدن ضدّ جبروت ملّاك الأراضي الأرستقراطيين وطغيانهم، وتخلّى رهبان الأنظمة الناشئة كالفرنسيسكان والدومينكان عن ملازمة أديرتهم وهرعوا إلى الطرق والحقول يعظون سائر الطبقات حيثما وجدوا جمهوراً على استعدادٍ للإنصات، وكانت الكنيسة قد درجت على مزاولة أغلب نشاطها في المجتمعات الريفية متناسية طبقتي البورجوازية والعمال الناشئين بعد نمو المدن واتساعها حتى غدت كراهية أهل المدن لرجال الدين ظاهرة ملموسة. وكان القدّيس الإيطالي فرنسيس الأسيزي والقديس دومينيك الإسباني أول من مهّد السبيل للكنيسة للخروج من مأزقها وأزماتها بما ناديا به من مبادئ إنسانية.

كان القديس فرنسيس في الأَصل شاباً ميسوراً استهواه الدين فغدا شاعراً متجوّلاً مكرّساً حياته لخدمته، داعياً إلى التواضع حاثّاً على الزهد والبساطة والطهارة وعلى الإخاء بين الناس والحيوان والطبيعة، وقد اتخذ اسم فرنشسكو - أي الفرنسي - لأنه كان قد تعلم الفرنسية في صباه وتغنّى بأناشيد تسبّح الله منظومة بلغة إقليم البروفانس وحقّقت نجاحاً ملحوظاً في مدن إيطاليا، فأسّس طائفة الرهبان الفرنسيسكان الذين عُرفوا باسم الإخوة الصغار أو الرهبان الرماديّين(٤) **Fratilinori**، وحظيت هذه الطائفة بتأييد معه الحذر من البابا إنوسنت الثالث، غير أنها لم تكن لها صفة رسمية حتى عام ١٢٢٣ على العكس من طائفة الرهبان الدومينيكان(٥) الدومينيكيّون Dominicans جماعة دينية أسّسها القديس دومينيك (دومينيكو) بإسبانيا عام ١٢١٦. وهذا اللفظ الذي تُنسب إليه هذه الجماعة Dominicus معناه "عبد الأحد". وكانت مهمتها التي اضطلعت بها مقصورة على الوعظ والإرشاد، وقد صدرت عن هذه الجماعة دراسات لها شأنها في الفلسفة والعقيدة المسيحية، وكانت تخضع في انتخاب رؤسائها إلى نظام ديمقراطي. (معجم المصطلحات الثقافية "م.م.م.ث". لصاحب هذه الدراسة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان ١٩٩٠). التي كانت غايتها "المحبّة" والتي باركها البابا على الفور، وكانت قد نشأت في أعقاب حملة القديس دومينيك ضد الهرطقة وألزمت نفسها بمهمّة الوعظ والإرشاد ومن هنا سُمّوا بالرهبان الوعّاظ أو السود. وعلى غرار الفرنسيسكان لم يلزموا الأديرة أو يقصروا مزاولة الرهبنة على الريف بل سكنوا المدن ووهبوا أنفسهم للوعظ

وأعمال البر والخير، ينادون بالعفّة والتواضع والطاعة مُلتزمين ببساطة العيش، وكانت الخلافات داخل الكنيسة نفسها قد بلغت أشدّها إلى حدّ تنحية البابوات وإبعادهم عن سُدّتهم البابوية المتوارثة في روما إلى أماكن شتّى وخاصة في أفنيون بجنوب فرنسا.

كذلك اضطرّت الخصومات السائدة أدباء أمثال دانتي وبترارك إلى تأليف دواوينهم في المنفى بعيداً عن أوطانهم. وعلى غرارهم كان كبار المصوّرين رحّالة جوّالين يحطّون رحالهم أينما وجدوا عملاً يكلّفون به، فقام جوتو دي بوندوني (١٢٦٦ - ١٣٣٧) رائد مدرسة فلورنسا بتصوير سلسلة من الفريسكات(٦) Fresco التصوير على الجصّ النديّ بألوان مائية. شغلته سنين عدة في كل من روما ورافينا وأسيزي وسيينا بعيداً عن مسقط رأسه فلورنسا. كما عكف سيموني مارتيني الذي كان يلقّب بـ"نور سيينا الرخي" (١٢٨٥ - ١٣٥٧) على زخرفة جدران إحدى مصلّيات كنيسة القدّيس فرنسيس في أسيزي وأخرى بالقصر البابوي في أفنيون، كما عاصر جوتو الشاعر الفلورنسي العظيم دانتي الذي خصّه بالثناء ضمن من ذكر في الكوميديا الإلهية. وكان سيموني مارتيني صديقاً لبترارك شاعر إيطاليا العظيم في الجيل التالي وأشهر ما يُعرف به اليوم أغاني الحب الجميلة التي كتبها في محبوبته لورا، والتي نعرف منها أن سيموني مارتيني رسم للورا لوحة احتفظ بها بترارك. على أنه ينبغي علينا أن نشير إلى أن تصوير البورتريهات كما نعرفه اليوم لم يكن له وجوده المتكامل خلال العصور الوسطى، فقد كان الفنان يقتصر على تصوير الشكل العام مسجّلاً فوقه اسم صاحب الصورة. ولقد فُقدت صورة لورا التي رسمها

سيموني مارتيني وبات متعذّراً معرفة ما كان بين الصورة والحقيقة من شبه، إلا أننا نعرف أن هذا الفنان وغيره من أساتذة القرن الرابع عشر قد مارسوا التصوير محاكاة للطبيعة، وأن فن رسم البورتريه قد لحقه خلال هذه الفترة التي نحن بصددها تطوّر ما، وكان سيموني مارتيني قد عاش مثل بترارك بضع سنوات في بلاط البابا بأفنيون.

وكما انخرط كبار المثّالين من بيزا في العمل في سيينا وفلورنسا وبادْوا وأرتزو، كذلك سعى الموسيقيون إلى مختلف القصور، وتباينت الأساليب الفنية بصفة عامة وتنوّعت مع الأساليب المحلية التي ازدهرت في البندقية وبيزا وسيينا وفلورنسا، على حين تكوّنت ملامح "الأسلوب القوطي الدولي" في أفنيون وديجون وبورج والفلاندر وغيرها فاجتذبت أعظم المواهب من كل حدب وصوب إلى مقر البلاط البابوي وقصور الملوك والشعراء، وإن ظهر للأساليب الموسيقية الفرنسية تأثير قوي في كل مكان ولا سيما إيطاليا.

وفي خضم هذا الفيض الفني كانت "أسيزي" - وهي مدينة صغيرة تقع فوق تل صخري خفيض في بقعة ريفية ضنينة الخصب بإقليم أومبريا بوسط إيطاليا - مركزاً جمع شمل الجمّ الغفير من المواهب الممتازة التي عكست تيارات العصر المتصارعة. ولولا أن الحظّ واتى هذه المدينة الصغيرة بمولد أعظم القديسين الذين بزغوا في نهاية العصر الوسيط لظلّت مدينة مغمورة ضئيلة الأهمية. هذا إلى أنه لم يكن ممكناً أن يعيش فيها أيّ فنّان إلى ما لا نهاية، لكنها ما لبثت أن شهدت بناء كنيستها الكبرى خلال القرن الثالث عشر التي توافد عليها الحجّاج

من شتى الأرجاء، كما قصدها المصوّرون من كافة الأنحاء لزخرفة جدرانها.

وعلى سفوح أسيزي الخضراء اللطيفة الانحدار نشأ القدّيس فرنسيس الذي كان أشدّ رجال الدين رأفة ورفقاً بالناس وأحبّهم إلى القلوب، والذي ما لبث أن أدرك عدم جدوى الخطابة الطنانة وفَطِن إلى الطبيعة العابرة لكافة النظم الاجتماعية. فكان يخاطب الجمهور معتمداً على منطق الحجّة متّخذاً منه وسيلته إلى الإقناع مستخدماً الأمثال الشائعة والحِكَم السهلة ببلاغة مؤثّرة تؤيّدها القدوة التي كان يضربها للناس في حياته. وإذا كان القدّيس فرنسيس قد اكتمل نضجه في غضون القرن الثالث عشر، إلا أن مجموعة الأقاصيص التي جعلت منه أسطورة حيّة على مدى الزمن وكذا تطور نشأة طائفة الفرنسيسكان ينتميان إلى القرن الرابع عشر. ولم يكن رجال الدين والرهبان الذين تلقّوا العلم في الجامعات يتّصلون بغير قطاع محدود من المجتمع الذي يعيشون بين ظهرانيه، فإذا الفرنسيسكان يتمكنون من النفاذ إلى قلوب الجماهير وعقولها، يعظونها بلغتهم المحلّيّة في ميادين القرى لا من فوق منابر الكنائس. ويرتكز جوهر العقيدة الفرنسيسكانية الرهبانية على اعتقادهم بأن ثمّة قراناً جمع بين القدّيس فرنسيس "رسول الفاقة" و"الفاقة(٧) Lady Poverty" وهي الفكرة التي عكف الفنان جوتو على تسجيلها في إحدى تصاويره الجدارية. إذ يُحكى أنّ شابّاً اقترب ذات يوم من المسيح وسأله عمّا ينبغي عليه أن يفعله كي يضمن السعادة الأبدية، فقال له يسوع: "إن أردت أن تكون كاملاً فاذهب وبع أملاكك وأعط الفقراء فيكون لك كنز في السماء وتعال اتبعني" (إنجيل

متّى ١٩:٢١). وقد مضى القدّيس فرنسيس على هدى هـذه الموعظـة، فكتب في وصيّته الأخيرة لأتباعه يصف حياته المبكرة: "كنّا نقنع بالخلقان المرقّعة نستر بها العورة ونشدّها إلى أوساطنا، وما هفت نفوسنا إلى متعة من متع الحياة، وكنّا نؤثر الاختلاف إلى الكنائس المتواضـعة المهجـورة، وكنّا على هذا لا ندرك كنه الوجود، نُسلم أمورنا إلى كل ما يقـع تحـت حسّنا وبصرنا من ظواهر الكون". وكان من بين ما أوصى به مريديه أن "حرامٌ عليكم أن يملك أحدكم شيئاً، فما نحن في هـذه الحيـاة إلا غربـاء يلمّون بها إلمامة الزائرين. ولا مطمع لنا في متعة من متـع الحيـاة. نحيـا فقراء ونموت فقراء. همّنا تقوى الله وخشيته. ولتعيشوا على الرضا بمـا يجود به عليكم المتصدّقون. لا تحملوا شيئاً للطريق؛ لا عصا ولا مـزوداً ولا خبزاً، ولا يكن لأحد منكم ثوبان".

وقد استطاع الطراز القوطي خلال القرن الثالث عـشر المحافظـة على حالة من التوازن وسط ما كان يـضطرم بـه مـن قـوى متـصارعة بتطبيق المنطق السكولائي والمعمار الصارم، غير أن هذه القوى ما لبثت أن تفجّرت خلال القرن الرابع عشر في صراع محتدم، الأمر الذي أسفر عن الأزمة التي مرّت بها الكنيسة، وعن الصراع الاجتماعي بـين المـدن الجديدة وبين أرستقراطية ملّاك الأراضي القدامى، وعـن عـدم ملائمـة العمارة القوطية لريف إيطاليا المشمس، وعـن مواصـلة تمثيـل كائنـات العـصور الوسـطى الخرافيـة البـشعة الـشائهة (الجروتـسكية(٨) Grotesque أسلوب تصويري وُجد منقوشاً علـى جـدران الكهـوف الطبيعية وفي أطلال المباني الرومانية القديمة. ومن أجل هذا غلب عليـه اسم grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التي تعني الكهف.

وهو فن زخرفي نحتاً وتصويراً وعمارة يتميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تَمُتّ إلى الواقع بسبب. وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها في تكوينات مهجّنة شاذّة عجيبة. وهي وإن كانت مستساغة فنياً غير أن فيها غلوّاً في التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو طبيعي أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفزع أو الكاريكاتير الذي يحرّك في النفس الفكاهة والتندّر لسخفه وغرابته، وهي إلى هذا على جانب مكين من الحبكة الفنية. (م.م.م.ث).) في الوقت نفسه الذي زخرت مصورات جوتو بالنماذج الإنسانية، وعن الرؤى المتباينة التي انطوى عليها جحيم دانتي وفردوسه في الكوميديا الإلهية، وعن الاتجاهات الجديدة المؤثرة على الشعر والتصوير قبل حقبة "الموت الأسود" وبعدها، وعن المزيج العجيب الذي خلط فيه بترارك صور الفروسية القوطية بشغفه بآداب روما القديمة، وعن حيرته بين التأليف باللغة اللاتينية أم باللغة الإيطالية الدارجة، وعن سونيتّات غزله الحسّي في معشوقته لورا(٩) شاهد بترارك لورا لأول مرة في كنيسة القديسة كلارا بأفنيون عام ١٣٢٧ فهام بها وكتب ديوانه "السونيتّات" الذي نال إعجاب شباب إيطاليا. في كتابه "السرّ(١٠) Secret " التي اتخذ فيها من اعترافات القدّيس أوجسطين مُرشداً.

واستعر أوار هذا الصراع العميق الجذور في أغوار عقول الناس وضمائرهم على حال أعنف مما كان في المجادلات الدائرة بين روّاد الفكر الذين يؤمنون بأهمية اختلاف وجهات النظر. وكان القديس

فرنسيس في حياته الخاصة يجمع بين الطابع الروحاني في إنكـار الـذات وبين الطابع الحسّي في عشق ما تضمّه دنيانا من جمال طبيعي، بـل لقـد كان يؤمن بأن نار الجحيم لم تخلق لحرق أجساد الخطاة بقدر ما خُلِقت لتُشيع النور في الحياة وتبثّ الـدفء حين تقسو الـبرودة في الأجـواء، فانطلق يحاول اكتشاف الدليل على لطف الله وكرمه في كل مـا حولـه؛ في وهج الشمس وفي معجـزة تجـدّد نمـو الأعـشاب وتفـتّح الـورود في الربيع. كانت هذه الظواهر الطبيعية المتنوعة تبوح له بجـوهر الألوهيـة، وكان مذهبه في وحدة الوجود أي وحدة الله والكائنات بمثابـة إرهاصـة بالخروج على ثنائية العصور الوسطى المتطرّفـة القائمـة علـى التنـاقض الصارخ بين الجسد والروح. فبعد أن قضى عمره يقمع شـهوات بدنـه إذا هو يتبرّأ من زهده وينكر تقشّفه معتذراً إلى شـقيقه "الجـسد" مُتـضرّعاً إليه كي يغفر له إهماله أمره. ومن ناحيـة أخـرى ذهـب بوكاتـشيو إلى أبعد مدى في اتجاهه الروحاني الجديد، بعد أن تنصّل مـن كتابـه المـرح "ديكاميرون" بعـد عـام ١٣٦٠ وحـاول الـتخلّص مـن مكتبتـه الزاخـرة بالكتب التي تعود إلى عصر الإغريق والرومان الوثني.

هكذا أرسى القرن الرابع عشر قدَماً في عـالم العـصور الوسـطى وأخـرى في عـالم عـصر النهـضة، فكـان هـذا القـرن مـن ناحيـة ذروة الاتجاهات التي سادت خـلال أواخـر العـصور الوسـطى، ومـن ناحيـة أخرى إرهاصة بأفكار عصر النهـضة. وقـد ترتّـب علـى تهـاوي مبـدأ خضوع الفرد لـسلطة الدولـة (١١) Authoritarianism الخـضوع كلّه الذي عـمّ العـصور الوسـطى جميعهـا نمـو النزعـة الطبيعيـة (١٢) Naturalism المنادية بأن العالم لا يفتقر فيما وراء ذاته إلى علّة لتفسير

وجوده وحركته وغايته، كما أسفر النزوع نحو الهرب من هيمنة العالم الأخروي والاقتراب من العالم الدنيوي عن يقظة النزعة الإنسانية Humanism (١٣).

وشهدت بداية القرن الرابع عشر محاولة جريئة رائدة في المجال الفكري والأدبي هي ميلاد "الكوميديا الإلهية" التي كتبها "دانتي أليجييري" Dante Alighieri باللغة الإيطالية فرفع بها هذه اللغة إلى مصاف اللغات الأوروبية العالمية. وتعد "الكوميديا الإلهية" أعظم كتب العصور الوسطى من حيث شدّة تأثيرها وتنوّع أفكارها والمجالات التي طرقتها، ذلك أنها جمعت بين أفكار فلسفة العصور الوسطى "السكولائية" وأفكار "الفرنسيسكان" وثقافة اليونان والرومان القديمة، فإذا أسماء أرسطو وفيرجيل وأوفيد وشيشرون تلتقي على صفحاتها مع أسماء بويثيوس وتوما الأكويني وفرنسيس الأسيزي.

وقد طبع دانتي "كوميدياه" شكلاً وموضوعاً بالرمزية الرياضية للرقم ٣ الذي ينطوي على مغزى خفيّ يشير إلى تمجيد فكرة "الثالوت المقدس"، وصاغ قصائده من الناحية الشكلية في مجموعات تشمل كل منها ثلاثة أبيات ذات قافية ثلاثية تتكرر بالنظام نفسه في المجموعات التالية، وجمع في كوميدياه ثلاثة حيوانات ضارية وثلاث نساء يخلّصنه منها وثلاثة رجال يهدونه سواء السبيل. كما قسّم موضوعها إلى ثلاثة أقسام أساسية هي "الجحيم" و"المطهر" و"الفردوس"، وضمّن كل قسم ثلاثة وثلاثين نشيداً تمثّل عدد السنوات التي عاشها المسيح على الأرض، حتى إذا أضيف إليها نشيد التصدير صار عددها مائة، وهو الرقم الذي يرمز إلى الشمول والكمال.

والكوميديا الإلهية ليست عملاً واقعياً رغم ما تحمله من رموز رياضية ونزعات فلسفية سكولائية ومواد علمية كقوانين حركة الأجرام وأفكار دينية ودنيوية وجدل فلسفي ومعان مجازية على نحو تمثيل فيرجيل للعقل وبياتريس للإلهام، بل هي عمل شعري خرج فيه دانتي على عادة الكتابة باللغة اللاتينية التي كانت مقصورة على عدد محدود من المتفقّهين في اللغة اللاتينية التي كانت تتيح لهم الاطلاع على كتب الشعر والفلسفة والتاريخ، والتي كانت تمثّل لغة خاصّة مُغايرة للّغة التي يتحدّث بها العامة. على أن شاعرية هذا العمل الفيّاضة جعلت سبر أغواره أمراً من العسر بمكان، فقد تخلّلته بعض فقرات غامضة لا سيما عند الانتقال من الجحيم إلى المطهر ثم من المطهر إلى الفردوس، فإذا الكوميديا بعد وفاة دانتي تعوزها دراسة جادة حاول بها الأساتذة المتخصصون تفسيرها للدارسين، غير أن هذا لا يخرج بها من مجال الشعر إلى مجال العمل العلمي، رغم كل ما تضمّنته من معارف علمية جعلت استيعاب جوهرها متوقّفاً على الدراية الحقّة بعلوم اللاهوت والميتافيزيقا والفلسفة والسياسة المعاصرة.

وقد حشد دانتي في كتابه العديد من الموضوعات وخلط بينها إلى حدّ الاضطراب واللبس، فإذا هو يجمع بين الحديث عن السياسة وعن الفردوس، ويضع أسماء الأحياء من سكان البلاد التي زارها إلى جانب أسماء الأعلام الخالدين، ويفيض في الثرثرة الفجّة إفاضته في الحديث العلمي، ويضع الجحيم إلى جوار الفردوس والإيمان إلى جوار العقل وأحداث الماضي مع أحداث الحاضر والتكهّن بالمستقبل، ويضم الوثنية إلى المسيحية وعالم الإغريق والرومان إلى عالم العصور الوسطى، غير أنه

رغم ذلك كله حرص على ألا تطغى التفاصيل التي اجتمعت لـه علـى لغته الـشعرية وروعتهـا، مُحـاولاً أن يجمـع المعـاني المـشتّتة في وحـدة شاملة، ثم صاغ ذلك كله في أسلوب جزل جميل يحتضن القارئ وسـط هذا التيه، باعثاً الحياة في شخصيّات قصّته بلمسات إنسانية رقيقـة ذات أثر بالغ، وساق رموزه في صور واضحة أليفة للقارئ العادي.

وتميّز شعر دانتي بموسيقاه الخاصة، وبنظـرة شـاملة إلى الوجـود، ونفاذ إلى الأعماق وبثراء في الأخيلة والصور الشعرية، فقد كـان دانـتي مرهف الإحساس بالنورانية الروحانية يصورها ببصيرة خياله الشعري. وكان كثير الترنّم بضوء الشمس ووهـج النهـار وتـألّق النجـوم وبريـق الأحجار الكريمة وومضات النور ينشرها قنديل في ظلمة الليل، وبآثـار انعكاسات الضوء وانكساراته على الماء والزجـاج والجـواهر، وبقـوس قزح وانعكاس أطيافه الملونة على الـسحب، وبـالوهج الأحمـر لألـسنة نيران الجحيم، وبألق الفردوس الباهر وإشراقة عيون البشر، وبالهـالات النورانية المحيطة برؤوس القدّيسين حتـى أدى بـه عـشقه للـضياء إلى أن يختتم كل قسم من أقسام قصيدته الثلاثية العظيمة بلفظة "النجوم".

وتنطوي الكوميديا على الـرغم مـن بنائهـا مـن عناصـر ثقافـة القرون الوسطى على وجهات نظر مـستمدة مـن عـصر النهـضة، كمـا جمعت إلى وجهات النظر هذه كلها التنديـد بـسيطرة قـوى الـشر علـى نفوس الحكام المتسلّطين، والتأكيد على ما للمشاعر النبيلـة مـن أثـر في توجيه الحياة الإنسانية. وذهب دانتي إلى أن هـدف قـصيدته هـو إزاحـة البؤس عن كاهل البشر وهدايتهم نحو طريق السعادة. وكان دانتي عميق الإيمان بالإنسانية، ولم يكن يرى في عذاب الجحيم إلا إصلاحاً للفـساد

وتكفيراً عن الأخطاء التي ارتكبها المرابون والبخلاء والمتّجرون بالدين ممن عرفهم في حياته. وقد أساء الكثيرون الحكم على كوميديا دانتي اجتزاءً بقراءة القسم الأول الذي يتحدّث عن الجحيم رغم ما في هذا من تجاهل للقسمين اللذين يشكلان مع القسم الأول وحدة شاملة لا غنى عنها لاستيعاب مضمون العمل كله. والحق إن هدف دانتي لم يكن التعبير عن نظرة العصور الوسطى إلى العالم الآخر، بل كان إلقاء الضوء على ما طرأ من تطور على حياتنا الدنيوية منذ بدئها بالخطيئة الأصلية للبشر وما تبعها من تطهر خلال مراحل التطور والتقدم المختلفة إلى أن تنتصر فضيلة الخير الذي يتمثل من وجهة نظره في الاستمتاع بنعيم الفردوس، وهي رحلة فكرية طويلة مترعة بالانفعالات والمشاعر التي لم تعرفها شعوب العصور الوسطى. بدأ دانتي كوميدياه بتصوير أعماق الأرض، صاعداً عبر طبقات الجحيم، ممتطياً ظهر الشيطان إلى الجبل المطهّر، ثم مضى صاعداً في الطبقات الميتافيزيقية السماوية، وهي رحلة تمثّل في رأي دانتي رحلة الحضارة الإنسانية التي شقّت طريقها الصاعد عبر وثنية الإغريق والرومان وخلال العصور الوسطى التي تنازعتها سلطتا الكنسية المطلقة من جانب والدولة الرومانية المقدسة من جانب آخر، إنها حركة صاعدة خرجت بها البشرية من أعماق الظلمة إلى القمة المضيئة.

وظهرت خلال القرن الرابع عشر جماعة الفلاسفة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "الاسميين (١٤) Nominalists" وذهبوا إلى أن العموميات تنبثق من تعدّد الأشياء المفردة وجادلوا معتمدين على قانون الاستدلال (١٥) A Posteriori، أي دراسة الوقائع المتفرّقة

والحالات الخاصة بغية استخلاص المبادئ العامة على العكس من العقلية السكولائية التي كانت سائدة وقتئذ وجادلت أيضاً معتمدة على قانون الاستنتاج(١٦) A Priori، أي البدء "بالعام" وصولاً إلى الجوهر وهو "الخاص"، وبمعنى آخر كان السكولائيون يبنون قضاياهم المنطقية قبل المسألة والاسميون بعدها. وكان معنى ازدياد نفوذ الاسميين تهاوي مبدأ خضوع الفرد لسلطة الدولة الذي ساد خلال العصور الوسطى حين كانت آراء أرسطو وآباء الكنيسة(١٧) هم الكتبة الكنسيّون الذين عاشوا في القرون الثمانية الأولى للمسيحية فأصبحوا بتعاليمهم ومؤلفاتهم شهوداً على إيمان الكنيسة (المُنجد). بداهات مسلّماً بها دون جدال، كما كان يعني بداية التجربة الحديثة لبلوغ الحقيقة مع النظرة الأولى المباشرة سواء في مجال البحث العلمي أو في مجال الفنون، الأمر الذي أسفر خلال القرن التالي عن نشأة القوانين الرياضية للمنظور الخطّي(١٨) Linear Perspective هو وسيلة رسم الأشكال ثلاثية الأبعاد على مسطح الصورة من خلال ترجمتها إلى مستويات متراجعة في أعماق الصورة (م.م.م.ث).، وتمثيل الجسد الإنساني وفقاً لأصول علم التشريح والمقاييس الحسابية، وبناء الأساس الهارموني الحديث في الموسيقى.

ومضى هذا النزاع بين الفلسفتين جنباً إلى جنب مع نشأة النظرية الفرنسيسكانية الجديدة التي أطلّ بها صاحبُها على العالم. وما من شكّ في أن اضمحلال مبدأ خضوع الفرد للسلطة الذي ساد القرون الوسطى يُعزى جزئياً إلى مفهوم القديس فرنسيس عن الدين باعتباره علاقة اختيارية تلقائية بين الفرد وربّه تقوم على المحبّة والتدلّه لا على الخوف

والرهبة، ومن هنا كان هذا المفهوم الديني الجديد انتقالاً من نظام "المجتمع الرأسي" الذي يترابط فيه الناس بالمعنى الطبقي وفق مركزهم الاجتماعي وما يتولونه من سلطات، إلى نظام "المجتمع الأفقي" الذي يربط بين الفرد وغيره بعلاقات أخلاقية تؤاخي بينهما. وكان مما يستشعره القديس فرنسيس من انتشاء غامر حين يتطلّع إلى الشواهد المحسوسة على محبّة الله لعبده الإنسان من زهر وثمر أثره الكبير هو الآخر على توجيه مجرى الفن، فلم تكن الطيور التي خصّها القديس فرنسيس بعظاته هي طيور العصور الوسطى مثل "الحمامة المقدسة" الرامزة إلى الروح القدس أو "نسر القديس يوحنا" الرامز إلى رؤياه، بل هي الطيور المغرّدة التي تحلّق حولنا. وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه كان ملحوظاً إلى حد ما من قبل في منحوتات القرن الثالث عشر بكاتدرائية شارتر وغيرها، إلا أنه لم يحظ بانتشار واسع إلا خلال القرن الرابع عشر. وكلما طغى العالم الطبيعي على عالم ما فوق الطبيعة على أساس الملاحظة المحسوسة لا على أساس التجريدات الميتافيزيقية تحرّرت الفنون من مشكلة من أعقد مشاكلها العويصة، فلقد كانت تلك المحبة التي يكنّها القديس فرنسيس للبشرية ولكل ما هو بسيط ميسور تصويره من عشب وشجر وغيره قد فتحت للفنانين آفاقاً جديدةً انطلقوا يكتشفون مجاهلها. ومضى الناس يتلقون رسالة القديس فرنسيس في شكل أمثال وحكم وصور بسيطة عن الحياة يستطيع أي فرد أن يدركها، حتى جاء جوتو ليقوم بتفسيرها في نمط تصويري نابض بالحياة، فلقد كانت الصور المرئية والسمعية وقتذاك ذات أهمية قصوى نظراً لتفشّي الأمية، إذ كان معظم من يعظهم القديس فرنسيس لا يلم

بالقراءة والكتابة، لذا آثر جوتو استخدام الصور المرئية البسيطة على استخدام الصور اللفظية. وعلى غرار قصيدة دانتي الشهيرة التي صيغت على نمط "رؤياه" وحملت عنواناً فرعياً هو رؤيا دانتي "ألليجيري" جاءت صور الفنانين في مجالات التصوير والنقش على الحجر وتشكيل الزجاج المعشق الملون والكلمة الملفوظة والأغنية تعبيراً مباشراً عن أحوال ذلك العصر بزّ في تأثيره فيهم أثرها على العقل المعاصر.

كان هذا المناخ الرخيّ هو الذي أعان جوتو على اكتشاف سرّ التوازن بين ما هو تجريدي وما هو مادي وبين الجوهر الإلهي والواقع الإنساني، فإذا هو يؤثر بثّ المواقف الإنسانية الجلية في تصاويره متجنّباً مناخ العصور الوسطى الغامض برمزيته التجريدية، وإذا هو عزوف عن تصوير القديسين مخلوقات متعالية بل صوّرهم آدميين عاديين يستشعرون العواطف الإنسانية المألوفة من فرح ويأس وقنوط دون فارق يميّزهم عن سكان المدن الإيطالية الذين يعرفهم حق المعرفة. وبعد أن اطّرح رمزيات العصور الوسطى وغدا قادراً على تمثيل الأشياء والأحداث كما تبدو له انبسط أمامه سبيل جديد، فإذا معاصروه يصفونه بأنه "الفنان الذي يصبّ نبيذاً جديداً في زقّ العصر البيزنطي والقرون الوسطى". وإذا كان جوتو قد أبدى اهتماماً وولعاً شديدين بالطبيعة فإنه لم يركّز عليها إلى الحدّ الذي قد يضعف قيمه الإنسانية الجوهرية. لم يكن اهتمامه بالطبيعة من أجل الطبيعة ذاتها بل لما تسهم به في إضفاء الواقع والحياة على أشكاله وشخوصه، ومن هنا ينبغي علينا عند تطلعنا إلى إحدى صور جوتو البدء بشخوصه الإنسانية ثم بالبيئة الطبيعية المحيطة، ذلك أنه قد صوّر لوحاته ضمن منظور

سيكولوجي لا منظور خطي، وقد كانت موضوعاته تخلق بيئتها باتجاهاتها التعبيرية ومواقفها الدرامية، وعلى حين انطوت تصاويره على اهتمام متزايد بمشاكل الفراغ الطبيعي إلا أنّها ظلت خاضعة لمقاصده التعبيرية.

كانت حركة الفرنسيسكان ثورة سلميّة في ميدان الرهبنة فلم يحبس القديس فرنسيس رهبانه في الأديرة بل ألبسهم الثياب البسيطة وألزمهم بروح التواضع والمحبة ثم أطلقهم لمخالطة البسطاء ومشاركتهم مشاكلهم ونوائبهم كي يعزّز ارتباطهم بالمجتمع بدلاً من الانسلاخ عنه، فلم يبتعد أتباع القديس فرنسيس عن العالم الدنيوي وإن زهدوا في مسرّاته وشواغله. وعلى حين كان رهبان الأديرة الأخرى يشكّلون هيئات كهنوتية صارمة، كان أتباع القديس فرنسيس على النقيض منهم يمثّلون حركة اجتماعية، ولم يعد أمام النزعة العقلانية المتحجرة الشائعة في جامعات العصور الوسطى غير أن تذوب في فيض وجدانيات الحركة الفرنسيسكانية الدافئة، ولم تعد نزعة الزهد القديمة تستميل الطبقة الوسطى التي نشأت في المدن وأخذت تزداد ثراء، وبدأت أناقة المعمار القوطي المحسوبة بدقة تخضع شيئاً فشيئاً لأنماط معمارية غير مغرقة في الشكليات (١٩) Formalism النزعة الشكلية، هي نزعة تنادي بتغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الفني من فكر وخيال وشعور، وتبشّر بنظرية الفن للفن. وهي النقيض الذي يتحدى نظرية المحاكاة في شتى المناحي، فبينما النظرية الأخيرة هي أقدم نظرية في الفن فإن النزعة الشكلية هي أحدثها. وعلى حين تربط نظرية المحاكاة بين الفن وبين التجربة الإنسانية خارج نطاق الفن الذي هو مرآة

مباشرة للحياة يغتذي منها ويرمي إلى إيضاحها، ترى النزعة الشكلية أن الفن السويّ مُنبتّ الصلة بالأفعال والموضوعات التي تشكّل تجاربنا المألوفة. ذلكَ أن الفن عالم قائم بذاته، وهو غير مطالَب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها، فلا معدى عن أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته (م.م.م.ث).، وتم استبدال أشكال جوتو الدافئة المعبرة بالنماذج الخطية الموروثة عن أسلوب التصوير البيزنطي الذي كانت الحياة ما تزال تدب فيه، فبدا الفارق بين شحوب تلك الوجوه المحوّرة شبه البلهاء للقديسين البيزنطيين وبين الرقة الإنسانية المرتسمة فوق فم باسم أو عين دامعة في صور جوتو، وتخلّى كلٌّ من فن المنحوتات المعماري الشكلي ونماذج الزجاج المعشّق الملوّن التجريدية في الطرازين الرومانسكي والقوطي عن مكانيهما لبساطة التصاوير الجدارية، وجمع القديس فرنسيس في موسيقاه - شأنه في كل ما فعل - بين الموروث من التقاليد الدينية والموسيقى الشعبية الشائعة، مشجّعاً جماهير الناس على المشاركة في الترنّم بتسبيحات الحمد بعد أن زوّدهم بألحان يستشعرونها بوجدانهم دون حاجة لأن يدركوها بعقولهم.

ومع أن القديس فرنسيس قد نشأ في أسرة متوسطة تعمل بالتجارة إلا أنه لم يكن أرستقراطي النزعة، وعلى الرغم من تلمّس البابوات والأساقفة بل والملوك صحبته إلا أن اهتمامه انصرف أساساً نحو الفقراء والبسطاء من سكان المدن والقرى. وعلى العكس منه كان الفنان سيموني مارتيني من سيينا الذي تكشف جدارياته المصورة في بازيليكا القديس فرنسيس بأسيزي عن إسرافه في التفرقة بين الطبقات الاجتماعية، ولا غرو فقد كان هذا الفنان - على خلاف القديس

فرنسيس والفنان جوتو - منتمياً إلى طبقة الفرسان يعيش مُتنقّلاً بين الدوائر الأرستقراطية وتنتمي تصاويره إلى طراز المدرسة القوطية المصقول، على حين تبدو تصاوير جوتو الذي كان من عامة الشعب في البازيليكا نفسها بالقياس إليها جدّ حديثة، إذ كرّس فنّه لصالح الطبقة الوسطى الجديدة، ولم تكن شخوصه أرستقراطية أو شعبية بل مجرد آدميين عاديين بكل ما ينطوون عليه من دفء ورقة ووقار، وبهذا ارتقى فنّه إلى فلك روح القديس فرنسيس الهائمة بالإنسانية. وكانت الموسيقى الأثيرة لدى فرنسيس وأتباعه هي كما قدّمت الأغاني الشعبية البسيطة التي ينشدها المغنون في الشوارع والميادين ترفيهاً عن العامة لا أغاني الشعر الغزلي التي كان ينشدها الشعراء المتجوّلون "التروبادور(٢٠) Troubadour: نوع من الشعراء المتجوّلين الذين كانوا ينظمون الشّعر الغنائي الغزلي بلغة جنوب فرنسا Iangue d'oc في القرنين ١٢، ١٣. وأغلب قصائدهم كانت توجّه إلى إحدى السيدات الشريفات تعبيراً - في أسلوب رقيق - عن الولاء والإعجاب. (معجم مصطلحات الأدب. د. مجدي وهبه). " للأرستقراطية الأوروبية، ولا الأسلوب الكنترابنطي القوطي الذي يعوّل على الشكل لا المضمون، فلقد كانت رسالته هي وعظ العامة خلال فترات الراحة من عناء أعمالهم في الأسواق أو الحقول، ومن هنا شجّع القوالب الموسيقية البسيطة الجليّة التي لا تعقيد فيها.

وعندما ذكر دانتي في كتابه: "أن شهرة المصوّر تشيمابُويه قد أظلمت بعد ظهور جوتو"، وعندما أعلن بوكاتشيو "أن جوتو قد أحيا فن التصوير بعد أن ظلّ في ظلام القبر لأجيال"، كان هذا يعني أن معاصري

جوتو قد تبيّنوا في فنّه روحاً جديدة وأسلوباً حديثاً. وهو ما نلمسه أيضاً في كتاب [ديكاميرون]: "عشرة من سكان المدينة غارقين في السخرية من سلوك الفرسان والأساقفة والرهبان ونقائصهم ومن تقاليد النظام الإقطاعي الذي عفى عليه الزمن وما زالوا به متمسكين". وفي فرنسا نشر فيليب ده فيتري بحثاً موسيقياً في عام ١٣١٦ بعنوان "الفن الجديد(٢١) Ars Nova" عارض فيه "الفن القديم(٢٢) Ars Antiqua" السائد في أسلوب القرن الثالث عشر القوطي. لقد أخذ الناس يتنسّمون روحاً جديدة من الحرية والتحرير من التقاليد، فإذا استخدام اللغة الدارجة في الأدب والبعد عن الأسلوب الشكلي في التصاوير الجدارية وسريان الروح الشعبية في الموسيقى يسفر عن ظهور طبقة جديدة في المجتمع تحوط الأعمال الفنية بالرعاية.

كذلك زاد الاهتمام من جديد بالفنون الكلاسيكية القديمة مما ظهر أثره فيما يراه الناس ويسمعونه ويطالعونه من أعمال فناني القرن الرابع عشر وأدبائه، فإذا لوحات نيقولو بيزانو المنقوشة نحتاً على منبر كاتدرائية سيينا تكشف عن تأثره البالغ بالأسلوب الروماني الكلاسيكي في النقوش السردية بعمود تراجان، وإذا اسم الشاعر الروماني فيرجيل يكثر ترداده على صورة بيّنة في الكوميديا الإلهية لدانتي، وهذه كلها ظواهر يتضح لنا منها كم كان أثر التقاليد القديمة ممتدّاً. وإذا كانت منحوتات نيقولو بيزانو تأتي من حيث توقيتها الزمني في إثر مرحلة تألق المنحوتات الفرنسية القوطية إلا إنها في حقيقتها أشدّ قرباً وصلة بفن روما القديمة، فلقد كانت المنحوتات الرومانية القديمة منتشرة في شتى أنحاء إيطاليا ولم يكن معقولاً أن يغفلها أي مثّال إيطالي

متأمّل. وتفسير ذلك هيّن يسير إذ مردّه الأثر الجغرافي لا الزماني، فوسط إيطاليا أقرب إلى روما منه إلى الشمال الفرنسي، كما أن الإشارة إلى فرجيل في كتاب دانتي لم تكن بدعة، فطالما هو ينظم ملحمة شعرية فلا معدى عن أن تكون الإنيادة التي لم ينقطع الناس عن مطالعتها هي السابقة الأدبية التي يعود إليها، وإذ كان ثمة وعي تام بالآداب الكلاسيكية بين دانتي ومعاصريه لا يجوز إغفاله فقد جاء كتابه استمراراً لتقاليد ثقافية راسخة أكثر من كونه إحياء لها. فالثابت أن العصور الوسطى لم تهمل شأن المؤلفين الكلاسيكيين أو الفن الكلاسيكي كما يزعم بعض المؤرخين، فقد كانت مؤلفات فرجيل وأوفيد وشيشرون وبعض مؤلفات أرسطو موضع الدراسة والمطالعة الجادة خلال العصور الوسطى مثلما كانت موضع الاهتمام خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. هذا إلى أن روحاً جديدة قد أطلقها كل من بترارك وبوكاتشيو مضت تتوثّب بالتشوّق إلى المعرفة والسعي الدائب بين أضابير مكتبات الأديرة للكشف عن مؤلّفين يونانيين ورومانيين غير أولئك الذين أجازت الكنيسة الرجوع إليهم، ومضى هذا كلّه جنباً إلى جنب مع التنقيب عن المنحوتات القديمة المطمورة بروما ومع دراسة المعمار الروماني القديم. ويقينا لم يكن ثمّة إعجاب من هذا الجيل بما هو وثني قديم لذاته على نحو ما غدا الحال في فلورنسا خلال القرن الخامس عشر، فعلى حين كانت وحدة الوجود(٢٣) Pantheism الفرنسيسكانية تحمل شبهاً كبيراً في بعض نواحيها بمذهب حيوية المادة(٢٤) Animistism القائل بأن لكل ما في الكون حتى الكون ذاته روحاً أو نفساً والذي اعتنقه الفكر الإغريقي المبكر، فلا يمكن

الزعم بأن القديس فرنسيس توصل إلى نظريته عن وحدة الوجود من خلال إلمامه بالحضارة اليونانية القديمة. وعلى الرغم من أن جوتو قد قضى فترة من حياته في روما فإن الروح الإنسانية الطاغية على أعماله كانت أشد قرباً إلى وجهة نظر الفرنسيسكان الجديدة وإلى التقاليد الموصولة للنقش البارز والتصاوير الجدارية الرومانية منها إلى حركة إحياء الحضارة الكلاسيكية القديمة. ومن ثم لا يجوز الخلط بين مرحلة النزعة الإنسانية الفرنسيسكانية العفوية التلقائية خلال القرن الرابع عشر والحركة الواعية لإحياء الكلاسيكية القديمة التي تميّزت بها فلورنسا خلال القرن الخامس عشر أو روما خلال القرن السادس عشر. وقد يبدو لنا أن هذه الحقبة كانت فترة صراع بين أفكار متعارضة ومزج بين اتجاهات تقدّمية وأخرى رجعية، غير أن أية حقبة تضم بين من تضم الأسماء اللافتة للقديس فرنسيس وجوتو ودانتي وبوكاتشيو وبترارك، وتعرض هذا القدر الهائل من الابتكارات الخلّاقة جديرة بأن تمثّل طرازاً قائماً بذاته لا توطئة ولا مدخلاً إلى طراز آخر.



كنيسة القديس فرنسيس بأسيزي

ما من شكّ في أنّه لولا اتباع حشد كبير من الفنانين سنن القديس فرنسيس في الزهد والتقشّف لما تسنّى لحركة فنية عظيمة نهض بها أتباعه أن تنمو وتتطوّر. وكان قد ثار إثر وفاته خلاف بين أقرب خلصائه حين طالب رفيقه الراهب إلياس بتشييد كنيسة عظمى جديرة

بأستاذه وصديقه، بينما آثر غيره أن يجري تخليد ذكرى القديس باتباع نهج حياته البسيطة. وكان مثل هذا المبنى الصرحي الذي يجول في خاطر الراهب إلياس يحتاج إلى نفقات باهظة لتشييده، فهيّأ صندوقاً رخامياً لجمع الصدقات من الحجّاج الوافدين على أسيزي تبرُّكاً بموطن القديس فرنسيس. ولم تكد تنقضي سنتان على وفاة القديس حتى بدأ العمل في إقامة بازيليكا ودير على قمة التل التي آثر القديس فرنسيس أن يُوارى جسده فيها. وقد استغلّ المهندسون التضاريس الطبيعية للموقع فصمموا المبنى بحيث يشمل كنيستين، الكبرى في المستوى العلوي للحجاج، والصغرى في المستوى الأدنى للرهبان ليكوّنا معاً البازيليكا الكبرى للقديس فرنسيس، بحيث تبرز الكنيستان من وسط التل وتستقر العليا منهما كالتاج على جبينه. والحق أن هذا الموقع اللافت هو صاحب الفضل الأكبر في إضفاء القيمة المتميّزة على المبنى بأكثر مما تضفيه البراعة المعمارية. وتخلو الكنيستان من الأروقة الجانبيةaisles. ينقسم الفراغ الداخلي للكنيسة إلى ثلاثة أقسام: المجاز الفسيح الأوسط أو صحن الكنيسة Nave حيث يجلس المصلّون، والرواقين الجانبيين aisles وهما مجازان مستطيلان يمتدّ كل منهما بين صفّين أو أربعة من الأعمدة حاملة السقف الموازية للمحور الرئيسي تفصل الجناحين المنخفضي السقف (الرواقين الجانبيين) عن المجاز الأوسط الذي يرتفع عن سقف الرواقين، تتخلّله طاقات أو فتحات مرتفعة لإضاءة المبنى تسمى المنار أو طابق النوافذ المُشعّة. (م. م. م. ث). وإن كان لكل منهما مجاز فسيح يستوعب عرضها كله حتى ينتهي إلى ما وراء المجاز المتقاطع [الصالة العرضية Transept] عند الحنيّات

Groin (المضلّعة. وتغطي هذا المجاز الفسيح قبوات متقاطعة Apses Vaults ضخمة رباعيّة الأضلاع مرتكزة على صفوف من الأعمدة الملتصقة بالجدران "الأكتاف Pilaster الكتف الجداري، وهو دعامة أو عمود رأسي من الحجر أو الخشب أو غيرهما، ويشبه العمود ولكن يختلف عنه في كونه مربّعاً غير مستدير وملتصقاً بالحائط الذي يُبنى عليه. وقد استعمل الكتف الجداري أساساً عضواً إنشائياً لحمل الكمرات أسوة بالعمود، ولكنه استخدم أيضاً استخداماً زخرفياً لتقسيم مساحات الواجهات الخارجية أو الداخلية أو لتشكيل إطارات للأبواب أو النوافذ أو الكوى. (م.م.م.ث). ولم يكن الطراز القوطي الإيطالي يميل إلى إشاعة الإضاءة الداخلية على غرار الطراز القوطي في شمال أوروبا الذي كادت شبابيك الزجاج المعشّق الملوّنStained gless:

حظى فن الزجاج المعشَق الملون بمكانة إيقونوغرافية على قدم المساواة مع النحت والتصوير مع بواكير العصر القوطي، حين اختفت الجدران أو كادت نتيجة ما فرضه منطق تصميم الكاتدرائية القائم على الأكتاف الجدارية pilasters والدعائم المهيمنة هيمنة تامة على داخل الكاتدرائية أكثر من قيامه على الجدران أو تصاوير السقوف، ومن ثم أصبحت فراغات الشبابيك هي السطح الوحيد المتاح للزخارف المصورة، وبات جانب كبير من الأثر المعبّر للفن القوطي معتمداً على قدرة هذه النسيجات الزجاجية الملونة على إثارة إنتباه المشاهدين. وكان هذا يتم بتقسيم الفراغ المراد تقسيمه هندسياً الى جزئيات بواسطة النحت المفرّغ (على غرار المشربيات أو المشبّكات الحجرية Tracery) وقضبان حديدية عبر الفراغ، ثم تُستخدم شرائط دقيقة من الرصاص

للإمساك بقطع الزجاج الصغيرة المشكَلة في أماكنها (م.م.م.ث) تحل محل جدرانه، إذ الملاحظ أن نسبة فتحات النوافذ إلى الجدران المصمتة في بلاد الشمال كبيرة وتقل كلما اتجهنا جغرافيّاً صوب الجنوب، وذلك نتيجة طبيعية لاختلاف شدّة الضوء في كل من جنوب أوروبا وشمالها، هذا إلى أن شمس الجنوب اللافحة تجعل الظلّ مطلوباً مرغوباً، فغدا داخل الكنائس مأوى رطباً يلجأ إليه الناس فراراً من قيظ النهار، فإذا العتمة السائدة في الداخل تسهم بنصيب من الغموض الذي بات يلفّ المكان، فضلاً عن أن خلو الكنيسة من الأروقة الجانبية بالإضافة إلى قلة عدد النوافذ ذات الزجاج المعشّق الملوّن وفّر مساحات جدارية فسيحة للتصاوير الجدارية "الفريسك" رفّافة الألوان.

ولّما كانت الإضاءة مقصورة على ما يتسلّل من ضوء من خلال "صفّ النوافذ المشعّة Clearstory صف من النوافذ المتتابعة يكون في أعلى الكنيسة ليشعّ الضوء إلى ما تحته. (م.م.م.ث). " توهّجت الجدران في الداخل المعتم بضوء خافت داخلي منبعث من التصاوير الجدارية التي تمثّل مشاهد من حياة القديس فرنسيس، والتي تضفي على الكنيستين التوأمين ميزتهما الفريدة بين سائر الكنائس الأخرى. وحين نستعرض أسماء الفنانين الذين اشتركوا في تصوير جدران الكنيستين نكتشف أنهم يحتلّون القمة بين كبار المصوّرين خلال تلك الحقبة بدءاً من تشيمابويه وسيموني مارتيني ولورنزتّي، وعلى رأسهم جميعاً جوتو العملاق الذي يحتمل أن يكون قد قصد أسيزي خلال فترة نضجه المبكر. ومع أن لوحات الفسيفساء كانت ما تزال شائعة إلا أن استخدامها كان يمضي وئيداً، ولا غرو فموادّها نادرة باهظة التكاليف

على حين كان التصوير الجداري قليل النفقات لا يستغرق إنجازه وقتاً طويلاً، ومن ثم وقع عليه الاختيار لزخرفة بازيليكا القديس فرنسيس. ويسترعي انتباهنا أن هذه الصور الجدارية اتخذت أماكنها بمهارة فائقة ضمن النسق المعماري العام إلى الحد الذي جعل كلاً منها يسهم بنصيب قائم بذاته ضمن هذا النسق. وقد اقتصرت منحوتات البازيليكا على تنوّعات خلابة من الحليات المعمارية في الداخل كالمنابر والمذابح ونقوش الأعمدة، كما تضافرت مجموعة الجدران والعقود والقبوات وشبابيك الزجاج المعشّق الملوّن والسقف لتكسو المكان بأسره ثوباً يضمّ شتّى الألوان الزاهية التي نقلت لنا الدفء الوهّاج المنبعث من رسالة القديس فرنسيس الإنسانية إلى حدّ ينتزع منّا عميق الإعجاب.

جوتو ١٢٦٦-١٣٣٧

بدأت حقبة جديدة كل الجدّة في ميدان الفن بظهور الفنان جوتو الذي لم يكن ينتقص من شأنه الرفيع ما يُشاع من أنه كان مديناً في أسلوبه التصويري إلى الفنانين البيزنطيين، وفي أهدافه إلى محاكاته أعمال كبار مثّالي كاتدرائيات الشمال الأوربي. وتعدّ الصور الجصّية الجدارية "الفريسكو" أشهر إنجازات جوتو، وقد سُمّيت "فريسكو" لأنها تُرسم فوق الحائط بينما لا يزال الجصّ أو الملاط طريّاً طازجاً. ولقد كان المصورون أشد بطئاً من المثّالين الإيطاليين في اللحاق بالروح الجديدة للفنانين القوطيين والتجاوب معها، فلا يغيب عن البال أن مهمّة المثّال الذي يهدف إلى تصوير الطبيعة أيسر بكثير من مهمة

المصوّر صاحب الهدف نفسه، فالمثّال في غير حاجة إلى الإيحاء العميق عن طريق التضاؤل النسبيForeshortening التضاؤل النسبي هو إيحاء بالعمق الفراغي وبالبُعد الثالث في سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئاً فشيئاً كلما أَمعنّا عُمقا، وهو خدعة بصري تُضفي لوناً من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق. (م.م.م.ث). أو التجسيم Modelling التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثي الأبعاد فوق مسطّح ذي بُعدين (م.م.م.ث). باستخدام الضوء والظل، إذ ينتصب تمثاله بالفعل في فراغ حقيقي وضوء حقيقي. وكانت بعض المدن الإيطالية كالبندقية على سبيل المثال ما تزال على اتصال وثيق بالإمبراطورية البيزنطية، كما ظل الحرفيون الإيطاليون يتطلعون إلى القسطنطينية مصدراً للإشعاع يستلهمونه وبه يهتدون، فحتى القرن الثالث عشر كانت الكنائس الإيطالية ما تزال مزيّنة بلوحات الفسيفساء الرصينة على غرار النمط المتأغرق. وقد يتبادر إلى الذهن خطأ أن هذا الولاء للطراز اليوناني الشرقي المحافظ قد وقف حجر عثرة في سبيل التغيير والتطور الذي ما كاد يطل في خاتمة القرن الثالث عشر حتى لعب الفن البيزنطي نفسه دوراً جعل الفن الإيطالي لا يلحق فحسب بمنجزات كاتدرائيات الشمال الأوربي بل أن يضرم ثورة كبرى في فن التصوير بأسره، مُتيحاً للإيطاليين فرصة عبور الحاجز الذي يفصل النحت عن التصوير. وعلى الرغم مما يتّسم به الفن البيزنطي من جمود فلا ننسى أنه هو الذي صان مكتشفات المصوّرين الإغريق، وكان لا معدى عن ظهور عبقرية تخرج بالفن البيزنطي عن جموده وتنطلق به إلى عالم جديد، وكان أن ظهرت هذه

العبقرية في شخص المصوّر الفلورنسي جوتو بوندوني Giotto الذي طبقت شهرته الآفاق وتباهى به أهل فلورنسا وأشادوا بذكره ووسّعوا رقعة ذيوع صيته وراحوا يؤلفون القصص والحكايات عن عبقريته ومهارته وذكائه. وكان هذا في حد ذاته أمراً جديداً غير مألوف، فلم يكن الناس خلال العصور الوسطى يكترثون بحفظ أسماء فنانيهم وكانوا يذكرونهم كما يذكر أحدنا خيّاطه أو صانع أثاثه، وكذا الفنانون أنفسهم لم يعنوا حتى بتوقيع أسمائهم فوق أعمالهم. وإذا كنا لا نعي أسماء العباقرة الذين أنجزوا منحوتات كاتدرائيات شارتر ونورمبرج وغيرهما فهم دون شك قد ظفروا أثناء حياتهم بما يستحقون من تقدير هم به جديرون، لكنهم رغبوا عن هذا التقدير الذي تبرعوا به من جانبهم للكاتدرائية التي عملوا بها طمعاً في مثوبة الله. ومنذ ظهور جوتو بدأ عهد جديد في تاريخ الفن في إيطاليا أولاً ثم في غيرها من بقاع أوربا، إذ أصبح تاريخ الفن هو تاريخ عظام الفنانين.



وقيل إن جوتو قد نشأ راعياً فقيراً اعتاد الرسم والنقش فوق ما يصادفه من الصخور والأحجار المستوية الأسطح المتناثرة بين الحقـول. ومهما كانت طبيعة نشأته فقد لقن منذ البداية كيف يتأمل الطبيعة عـن قرب قبل أن يرسم، كما درس نشاط الإنسان والطير والحيوان وكيـف تنمو الأشجار وتبدو الجبال، ثم شرع فيما لم يجل بخاطر أي فنان قوطي من الشمال، إذ حذف كل تفـصيل يكـون مـن ورائـه تعقيـد مـشهده، وجعل تصميماته أقرب إلى البساطة والطبيعة مع حرصه على التنويع.

وكان جوتو إلى جوار طبيعته الفنية الرهيفة الحس رجلاً واقعياً. فحرص على جمع ثروة ضخمة وأدار أملاكـه بحـذق ودرايـة. وتكمـن المفارقة في أنه قد حاز هذه الشهرة وظفر بهـذه الثـروة وهـو في خدمـة الفرنسيـسكان يـصور فـضائل الفقـر والزهـد حـسبما تجلّـت في حيـاة القديس فرنسيس. والثابت أنه كان رجلاً شريفاً مستقيماً ولم يكن مرابياً جشعاً كما حاول بعض كتّـاب الـسير أن يـصوروه، فقـد كـان يمتلـك الأراضي والعقارات ويقرض المال بفائدة شأنه شأن أي ثري فلورنـسي وقتذاك. وكان لـورنزو دي مديتـشي العظـيم سبّاقاً إلى وضـع صـورة لجوتو في كاتدرائية فلورنسا تقديراً لعظمة هذا الفنان الخالد، كما ذكـره صديقه دانتي في النشيد الحادي عـشر مـن "المطهـر" في الكوميـديا الإلهيـة بقوله: "لقد اعتقد تـشيمابويه أنـه في فـن الرسـم راسـخ القـدم، ولكـن الصيحة الآن لجوتو، حتى لقد أظلمت شهرة الأول الكوميـديا الإلهيـة لدانتي.

ومنذ القدم كانت العمارة تعـبيراً عـن الإنـسان، فلقـد انطـوت معابد الإغريق والرومان وكاتدرائيات العصور الوسطى على معتقدات

الإنسان عن نفسه وعن آلهته، وجاء النحت فرعاً متمماً للعمارة بينما أدى التصوير دور العنصر الزخرفي حتى ظهر جوتو ليقلب ذلك المفهوم رأساً على عقب لا بقصد التغيير وإنما بصفته مصوّراً مجدّداً وأداة لهذا التغيير، فنال التصوير على يديه مكانة لم يظفر بها من قبل، وظل الحال كذلك على الرغم من الابتكارات المعمارية الفذّة التي قدّمها المعماري برونليسكي وأضرابه ومنجزات النحت الرائعة التي قدّمها أمثال دوناتللو حتى ظهر ميكلانجلو وانتهى إلى تصوير سقف مصلى سيستينا في عام ١٥١٢. وتضم الفترة الواقعة بين تصوير لوحات جوتو الجدارية وبين تصوير سقف سيستينا فنانين عظماء آخرين من أمثال مازاتشيو في فلورنسا وبييرودللا فرنشسكا في أرتزو ورافائيل في الفاتيكان، بينما قدم شمال أوربا بمزاجه الذي يباين غيره من الأمزجة روائع خالدة مثل صورة مذبح جنت لفان إيك وصور مذبح أيزنهايم لجرو نيفالد إلى غير ذلك مما سأوسعه بحثاً في فصل تال.

اختط جوتو طريقاً احتذاه المصورون قرابة ستة قرون برغم ما اعتراه من تنوّع، وهو طريق لم يعقه عائق حتى ظهور مدارس القرن العشرين العصرية أو على الأقل حتى ظهور الفنان سيزان. وكم يسترعي انتباهنا ذلك التشابه بين جوتو وسيزان فلكل منهما أسلوبه المبتكر، فعلى حين كان سيزان هو الحلقة بين التقاليد التي أرساها جوتو والمدرسة التكعيبية، كان جوتو هو الحلقة بين العصور الوسطى والتطور الثوري في عصر النهضة، ولا أقصد أن جوتو كان يرى نفسه ثورياً، وإنما أقصد أن فنه هو الذي كان ثورياً، فلقد أعاد توجيه مسيرة التصوير في تمثيله للعالم من حوله لا سيما بعد التغيير الجذري الذي

طرأ على الفكر عموماً، فبعد أن ولّى عصر الإيمان الساذج نقل جوتو فن التصوير من فن رمزي إلى فن وجداني، وربط بين التصوير والكون والعواطف الإنسانية، وما كاد يفعل حتى أخذ التصوير يضرب في كل ميدان من ميادين اليقظة الفكرية والتوقّد الذهني.

وفيما بين عصر جوتو وعصر ميكلانجلو جمع التصوير الفلورنسي أسماء عدة متألقة مثل مازاتشيو وفرافيليبو وبولايولو وفيروكيو وليوناردو دافنشي وبوتتشللي، وإلى جوار هؤلاء توهجت أسماء ساطعة في سماء الفن البندقي أيضاً يأتي على رأسهم بلليني وجورجوني وتتسيانو وتنتوريتو وفيرونيزي وتيبولو. والفرق بين المدرستين شاسع بعيد، فعلى حين كان الفنانون البنادقة مصورين فحسب، كان الأمر على خلاف ذلك بالنسبة للفنانين الفلورنسيين. فنحن إذا غضضنا الطرف عن كونهم مصورين أفذاذ فهم مثّالون عباقرة، وإذا تناسينا أنهم مثّالون فهم أيضاً معماريون وشعراء وموسيقيون وعلماء لم يتركوا لوناً من ألوان التعبير إلا طرقوه وبرعوا فيه، وكان التصوير واحداً فحسب من بين مظاهر التعبير عن مواهبهم المتعددة. وكان جوتو أول الشخصيات العظيمة بين الفنانين الفلورنسيين، فبزغ معمارياً مبدعاً ومثّالاً ممتازاً وَفسيفسائياً بارعاً، وعرف بخفّة ظلّه وقدرته على نظم الشعر بطلاقة، لكنه اختلف عمّن خلفه من الفنانين التوسكانيين بقدرته الفذّة على اكتشاف ما هو "جوهري" في فن التصوير بصفة عامة وما هو "جوهري" في تصوير الشخوص بصفة خاصة.

ولما كان التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بعدٍ ثالث على اللوحة المصورة في بُعدين اثنين بإعطاء قيمة لَمسيّة لانطباعات شبكية العين، لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة الحس اللمسي للمشاهد، فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفه وأنامله حتى لتكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح "الشكل" قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيراً متصلاً، وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا "بالقيم اللمسية Tactile Values. اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفني برنارد برينسون، قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد ثالث على اللوحة المصوّرة في بُعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين. لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة الحسّ اللمسي للمشاهد فيوهمه بأنه قادر على لمس الشكل المصور بأعصاب كفّه وأَنامله حتى لتكاد تدور مع النتوءات المختلفة على سطح "الشكل" قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيراً متصلاً. وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية.(م.م.م.ث). " بإمداد الصورة بنفس القوى التي يتمتع بها الموضوع المصوّر حتى تثير خيالنا اللمسي، ومن ثم كان طبيعياً أن يُعنى جوتو باختيار العناصر ذات الدلالة الجوهرية والمادية المباشرة وتسجيلها. ومن الثابت أنه ليس ثمة عنصر يمكن التعبير من خلاله عما له دلالة مباشرة مثل الجسد البشري خاصة الجسد العاري، وأن هناك علاقة وثيقة واضحة بين ما تسجله شبكية العين للمرئيات والإحساس بالقيم اللمسية، إذ تستطيع العين حين ترى

نتوءاً أو شكلاً أسطوانياً أو محدّباً أن تنقله إلى الذهن والمخيّلة على الفور كما لو كانت الأصابع قد تحسسته ولمسته، بل إننا كلما خلعنا على الأشكال المادية الصفات البشرية ازدادت معرفتنا بها وإدراكنا لها. ولكن يبقى شكل واحد فحسب في الكون المرئي لا يحتاج إلى أن نعزو الصفات البشرية إليه، وهو الإنسان نفسه، فحركاته ونشاطه وإيماءاته هي أمور ندركها إدراكاً مباشراً دونما جهد لخلق لغة رمزية تدل عليها. ومن هنا فليس ثمة شكل مرئي يمتلك مثل هذه الإمكانيات الفنية كالجسد البشري، وليس مثله شكل يمكن أن نفطن بسرعة إلى التغييرات التي تطرأ عليه، وليس مثله شكل ندركه بمجرد تمثيله بما هو عليه في الحياة، وليس مثله شكل يمكن أن يتبدّى أثره بسرعة وقوة معمّقاً إحساسنا بأننا جميعاً شركاء في الحياة.

وعلى هذا النحو يغدو "الجوهري" في فن التصوير - على العكس منه في فن التلوين [علاقات الألوان بعضها ببعض] - إثارة الإحساس بالقيم اللمسية لدى المشاهد، وهو المجال الذي برع فيه جوتو واستمد منه شهرته التي لا تبارى حتى باتت منجزاته مصدراً ثرّاً للبهجة الجمالية على مرّ الزمن. ويُلفتنا أن المصوّرين الفلورنسيين هم الفنانون الأوربيون الذين انشغلوا بجدية بالمشاكل المتعلقة بفن "تصوير الشخوص" بالذات، وأغفلوا أكثر من مصوّري المدارس الأخرى الاستعانة بالأنماط الجذّابة الجميلة أو المواقف درامية التأثير، غاضّين الطرف عن المتعة التي تبعثها الألوان، فلم يستغلوا عنصر اللون بطريقة منهجية، بل تكاد بعض أعمالهم الشهيرة تنطوي على ألوان فجّة، ذلك أن الأساتذة الفلورنسيين قد حصروا كل جهودهم في تنمية

"الشكل Form في الفن هو تمثيل الأشياء المختلفة سواء أكانت طبيعية أو تجريدية. وهو يمثل رؤية الفنان للموضوع لا مضمونه. (م.م.م.ث). " الـذي أصـبح وحـده مـصدر المتعـة الجماليـة الرئيـسي في منجـزاتهم. "فالشكل" في فن التصوير هو الذي يضفي على الموضوع المصوّر أكبر قدر من الواقعية، ويمنح المشاهد متعة نفسية متزايدة وإحساساً متجدّداً بطاقة استيعاب غير محدودة، حتى غدت المتعة الـتي نلمـسها بالموضـوع الواقعي المصوّر تفوق أحياناً المتعة التي نلمسها بالموضوع الواقعي ذاته، فضلاً عـن أن إثـارة خيالنـا اللمـسي تـوقظ إحـساسنا بأهميـة الحاسـة اللمسية فنشعر أننا بتنا مـزوّدين بقـدرات حياتيـة أفـضل، كمـا تمنحنـا إحساساً بتزايد قدرتنا على الاستيعاب. وهذا لا يعني أن متعة الـصورة تنحصر في القيمة اللمسية وحدها بل هي تتعدّاها أيضاً إلى مـا تنطـوي عليه من جمال التكوين الفنّـي وسـحر الألـوان، هـذا إلى مـا فيهـا مـن دلالات إيمائية وحركية وغير ذلـك مـن مفـاتن التـصوير. ولكـن إذا لم يتوفر في الصورة ما يلفت خيالنا اللمسي فإنها تـصبح أبعـد مـا تكـون عن الجاذبية النابعة من الواقعية التي تزيدها الأيام عمقاً وَرسوخاً، لأنها إذا لم تكن كذلك فسرعان ما ينفد معينهـا وتنـضب قـدرتها علـى شـدّ مشاعرنا، وتفقد ما ينطوي عليه جمالها من دلالة جوهرية كان ينبغي ألا يتغير شعورنا إزاءها وإن عاودنا النظر إليها مرة بعد مرة.

ويستطيع القارئ أن يتـبين كيـف اسـتطاع جوتـو أن يـثير فينـا الخيال اللمسي إذا ضاهى بين صـورتين متجـاورتين بمتحـف أوفيتـزي بفلورنسا تتناولان موضوعاً واحداً هو "العذراء فوق عرشها تحمل يسوع الطفل" إحداهما للفنان تشيمابويه والأخرى لجوتو – وكـان تـشيمابويه

(١٢٤٠ - ١٣٠٢) حلقة الوصل بين التقاليد الفنية البيزنطية وثورة جوتو الفنية، وقيل إن جوتو قد تتلمذ على يديه - فسيجد أن الفارق بينهما شاسع، لأنه ليس فارقاً بين أنماط أو قوالب نموذجية فقط بل هو فارق في طريقة التنفيذ وتحقيق الغرض. فمع لوحة تشيمابويه نجهد مع الصبر والأناة لفك مغاليق الخطوط والألوان كي نتبيّن مغزاها حتى ننتهي إلى أن الصورة تمثل امرأة جالسة تلتفّ حولها كوكبة من الملائكة وأدناها أربعة من القديسين، على حين أننا ما نكاد نتطلع إلى لوحة جوتو حتى ندرك مضمونها على التو، فالعرش يحتلّ فراغاً ملحوظاً والعذراء من فوق العرش في جِلسة مرتضاة والملائكة مُصطفّة حولها، ولا غرو فقد مارست مخيلتنا اللمسية دورها على الفور، فشاركت أكفنا وأصابعنا عيوننا بأسرع مما كانت تفعل لو أنها كانت تتطلع إلى المشهد نفسه على الطبيعة. ولا يسع المرء إلا الاعتراف بأن هذه الصورة تحمل بعض الأخطاء، كقصور الأنماط الممثّلة عن التعبير الأمين عن "المثل الأعلى للجمال" وضخامة الشخوص التي تبدو مفاصل أطرافها مطموسة مما أفقدها طواعيتها للحركة، غير أن سماتها الأخرى الجديرة بالتأمّل ترغمنا على التجاوز عن هذه الهنات.

وينزع جوتو عادة نحو الأنماط ذات الأشكال والوجوه البسيطة الضخمة التي تُلفت الخيال اللمسي، كما يلجأ إلى استخدام أبسط الأضواء والظلال، ومن ثم تشمل خطة ألوانه أخفّ الألوان وطأة في الوقت نفسه الذي تنطوي فيه على أشدّ التباينات، ويهدف في تكويناته الفنية إلى وضوح تجمّعات الشخوص حتى يظهر كل منهما بقيمته اللمسية المناسبة. والعجيب الذي يشدّ الانتباه في لوحة جوتو السالفة

هو ظلالها وأضواؤها، فعلى حين تبيّن الظلال الأسطح المقعّرة تكشف الأضواء عن الأسطح المحدّبة، وبتلاعبه بالأضواء والظلال وبالخطوط الموظّفة توظيفاً عملياً فعّالاً نفطن على الفور إلى الدلالة الجوهرية في كل شكل من أشكاله عارياً كان أم كاسياً، فكل ما تضمّه اللوحة يؤدّي وظيفته في النسق الفني العام نظاماً وتركيباً وتكويناً، وكل خطّ له وظيفته، مؤدّياً دوره في تحقيق هدف معيّن تحدد وجوده واتجاهه الحاجة إلى إضفاء القيمة اللمسية على الصورة، فإذا تتبّع المرء أي خط في هذه اللوحة أو في غيرها من لوحاته وجده يحوط الشكل ويجسّمه بما يساعد على تبيّن الرأس والجذع والردفين والساقين والقدمين في يسر، كما تحدد الحركة المصورة انسياب الخط ووجهته وغلظه ولطفه، فليس ثمة صورة لجوتو لا تنطوي على هذه الميزات.

وإذا كانت أهم ميزة فنية تنفرد بها إنجازات جوتو وتعدّ بحق إسهامه الشخصي في فن التصوير هي إضفاء القيم اللمسية عليه فليس معنى ذلك أنه يفتقر إلى غيرها من المزايا، فقد كان رغم قصور الوسائل الفنية في عصره يلجأ حين يتناول موضوعاً دينياً إلى إسباغ وقار المواكب الدينية والجلال الكهنوتي والمغزى الروحاني عليه. وإذا انتقلنا إلى تصاويره الترميديةGrisaille التصوير بدرجات اللون الرمادي على الجدران أو السقوف بحيث يَهِمُ المُشاهد بأنها نقوش ناتئة. (م.م.م.ث). الوعظية الرامزة التي صوّرها على جدران مصلى آرينا ببادوا كالظلم والبخل والإيمان على سبيل المثال، ندرك على الفور أنه لا بدّ قد ساءل نفسه: ما هي الدلالات الجوهرية والمادية في مظهر وسلوك وإيماءات الشخص الذي تسيطر عليه مثل هذه الرذائل أو يتحلى بمثل تلك

الفضائل؟ ثم يعكف بعد ذلك على رسم هذه الشخصية في صورة تعيد إلى الذاكرة هذه الرذيلة أو تلك الفضيلة، فإذا هو يصوّر "الظلم" رجلاً قويّ البنية في عنفوان عمره يرتدي ثياب القضاة بينما تقبض يده اليسرى على مقبض سيفه واليمنى ذات الأظافر المخلبية على رمح ذي خطّاف مزدوج، وترقب عينه القاسية ما يجري بين يديه في صرامة متأهّباً للانقضاض بكل قوّته على فريسته، ويجلس في اعتداد فوق صخرة تُطلّ على أشجار شاهقة، وقد احتشد أتباعه تحت الصخرة يجرّدون أحد المارة من ثيابه وجواده وممّا يحمله معه ثم يفتكون به. وإذا هو يصوّر "البخل" عجوزاً شمطاء أذنها كالبوق، وقد أطل من فمها ثعبان يتحوّى ليلدغ جبينها، بينما تقبض يسراها على كيس نقودها وهي تسير متسللة تتلهّف يمناها لاستلاب أي شيء. كما صوّر جوتو "الإيمان" في شكل سيدة تمسك بالصليب في يد وبلفيفة في اليد الأخرى، ومثل هذه الصور الرمزية لا حاجة بها إلى تعريف يوضح مقاصدها ما بقيت هذه الرذائل والفضائل منتشرة بين الناس. وقد يحلو للمشاهد أن يرد تلك الأشكال المصورة الدقيقة إلى الشخوص الرامزة المنحوتة على مدخل الكاتدرائيات القوطية المنتشرة في فرنسا وشمال أوربا، ولكنه ما يلبث أن يفطن إلى الفارق الشاسع بين أعمال المثّالين القوط وبين هذه الأشكال المصورة الدقيقة التي تفيض بالحكمة والموعظة، فتسترعي انتباهه محاولات التضاؤل النسبي وتجسيم الوجوه واستخدام الظلال في طيّات الثياب المنسابة، فلقد انصرم ما ينوف عن ألف عام منذ آخر مرة ظهرت فيه هذه المحاولات، وإذا جوتو يُعيد اكتشاف فن الإيحاء بالعمق فوق سطحٍ مستوٍ.

وثمة نموذج آخر يكشف عن حسّ جوتو الرهيف بكل ما هو جوهري ذو دلالة هو تناوله الحاذق للإيماءات والحركة التي سرعان ما توحي بالمعنى الذي يبغيه، على نحو ما نرى في لوحة الفريسك "دخول المسيح إلى أورشليم" بمصلى آرينا في بادو. فمن خلال الخطوط ذات الدلالة، والضوء والظل ذي الدلالة، والنظرات المتجهة إلى أعلى أو أسفل ذات الدلالة، والإيماءات ذات الدلالة، ومن خلال أبسط الوسائل التقنية المتاحة وقتذاك، - وعلى الرغم من الدراية المنقوصة المبتسرة بأصول التشريح آنذاك - نقل إلينا جوتو الإحساس التام بالحركة.

وكان الفنان جوتو من أوائل الروّاد الذين استخدموا العناصر الشرقية التجميلية في التصاوير التاريخية الدينية الأوروبية بغية محاكاة الواقع، فإذا هو يصور الإنسان الشرقي بملامحه وأزيائه من عمائم وأردية فضفاضة وإسراف في التجمّل بالحليّ والجواهر وكأنه كان يعايش أهل تلك الأمصار الجغرافية التي عاصرت أحداث الكتاب المقدس، كما صور عناصر الطبيعة والعمائر الشرقية والنباتات الإقليمية كالنخيل والطير كالطواويس والحيوان كالنوق والحمير والتنانين والقردة على غرار ما وقعت عليه عيناه في كتب الرحّالة والقناصل والحجّاج والمبشّرين التي كانت في أغلب الأحيان تنتظم رسوماً توضيحية للأماكن المقدّسة وأنماط العمارة والأزياء وقسمات الوجوه وتضاريس المنطقة. ومن هنا جاءت الصورة الشرقية في لوحاته وإنجازات من ساروا على نهجه حافلة بمثل هذه الزخارف الجميلة.

وتكـاد الكثـرة مـن مـؤرّخي الفـن تُجمـع علـى أن اللـوحتين الأوليين من مجموعة لوحات كنيسة القديس فرنسيس بأسيزي هما مـن تصوير جوتو نفسه، وإذ كان المعروف عنه أنه يستعين في إعداد رسـومه بنفرٍ من المساعدين، فمن العسير تعرّف ما له وحده مـن بينهـا، ويـرى الزائر وهو يعبر البوابة الرئيسية إلى يمينـه لوحـة "معجـزة النبـع" تقابلـها يساراً لوحة "موعظة الطير"، ولعل جوتو قد اختار موقع هاتين اللوحتين بالقرب من مدخل الكنيسة لكي يتأثّر الحجّاج الوافدون أول ما يتأثّرون بمغزى أسطورة القديس فرنسيس التي تنطوي عليهـا هاتـان اللوحتـان. وتوحي سيرة هذا القديس فيما تمثّله تلك اللوحات بما كان له من عون للفقراء ومساعدة لأبناء السبيل، ثـم إلى مـا كـان لـه مـن حـدب علـى مخلوقات الله لا سيما الطيور التي كان يناديها باسم أخواته. والمعـروف أن جوتو قد استلهم تصاويره من سيرة القديس فرنـسيس الـتي دوّنهـا القديس بونا فنتورا، وكانت لوحة معجزة النبـع تـروي حادثـاً عـرض للقديس أثناء إحدى جولاته التي تحكيها أسطورة "الرفقـاء الثلاثـة". وفي هذه القصة نرى كيف اضطر القديس ورفيقـاه حتـى يـصعد إلى الـدير القائم فوق جبـل لافيرنـا إلى الاسـتعانة بفـلاح معـدم وحمـاره، وكـان الطقس شديد الحرارة والطريق وعراً عبر جبـل أجـرد ممّـا أحـسّ معـه الفلاح بعطش شديد حتى كاد يهلك ظمأ، فإذا هو يصيح مُوَلولاً بعـد أن ثبت له أنه لا محالة مشرف على الهـلاك إن لم يُـسعفه القـدر بجرعـة ماء. وعندها خرّ القدّيس فرنـسيس راكعـاً مبـتهلاً إلى الله، ثـم إذا هـو يمسك بيد الفلاح ينهضه من مجثمه مشيراً إلى صخرة في الجبل قائلاً له: "هناك ستجد ما يروي ظمـأك، فثمّـة عـين مـاء فجرهـا المـسيح إشـفاقاً

عليك"، ولم يكن هذا العطش الذي أشارت إليه الأسطورة بطبيعة الحال عطشاً بدنياً فحسب بل هو عطش روحاني أيضاً.

وبقدر ما تتجلّى روعة التكوين الفنّي في هذه اللوحة فهو شديد البساطة، حيث يبدو القديس فرنسيس مُكتسياً برداء طائفته مُحتلّاً مركز البؤرة من الصورة على مقربة من قمّتين صخريّتين، تبدو تلك الواقعة وراءه وقد غمرها الظل، وتبدو تلك التي يرفع ذراعيه أمامها ابتهالاً غارقة في فيض من النور المتوهّج، ويهبط الضوء مائلاً فوق تضاريس الجبل المتدرجة حتى تبلغ حدّته الذروة حول رأس القديس فيتّحد مع الهالة المحيطة برأسه. وفي ظل القديس يتراءى رفيقاه وحماره على امتداد اتجاه النور الهابط، ويتوازن شكل الفلاح المعتم الذي يروي عطشه من النبع في أسفل الجهة اليمنى من الصورة مع الجبل المغمور بالظل في أقصى اليسار العلوي، وهو ما يرمز إلى أنه ما يزال متعطّشاً إلى ارتواء روحه. ولما كانت صورة القديس فرنسيس هو الآخر قد ظهرت على نفس الخط المائل، فالراجح أن الفنان قد قصد بذلك الإيحاء بإشراقة الاستنارة. وتضم اللوحة أحد جبال جوتو التي نراها في الكثير من منجزاته، والتي لا سبيل إلى محاكاتها فهو لا يصوّر الجبال كما هي في الواقع وإنما هو يتصرّف بأحجامها بحيث تتواءم مع الطبيعة البشرية. فجباله دائماً على وفاق وتناغم مع الشخوص التي تجتازها، وهي في هذه اللوحة تغري المشاهد بأن يتأمّل مغزى الحادث الخارق المُعجز، على حين يتجاذب راهبان أطراف الحديث وقد شملتهما الحيرة. على أنه مما يسترعي الانتباه أن النسب التي راعاها جوتو غير صحيحة من الوجهة الواقعية وإن كانت سليمة من الوجهة السيكولوجية، فتبدو

شخوصه ضخمة بالقياس إلى الجبال، كما تظهر الأشجار متناثرة للإيحاء بالانفساح لا لمحاكاة مشهد الأشجار الطبيعية التي تضمّها مثل هذه البيئة. هكذا وفّق جوتو في استغلال تضاريس الجبال الوعرة وفي استخدام الضوء والظل لإبراز الحجم والكتلة المناسبين لإضفاء نبضات الحياة على شخوصه وجعلها واقعاً ملموساً.

وإذا كانت لوحة "موعظة الطير" المواجهة أدنى مرتبة من زميلتها من الناحية الدرامية إلا أنها تفوقها من الوجهة الشاعرية الغنائية، حيث نرى الطيور تحلّق محوّمة حول القديس فرنسيس إلى أن تحطّ على الأرض وتومئ برؤوسها نحوه بينما يخاطبها قائلاً: "أيها الطير أخي في الخلق، سبّح معي بحمد الخالق الذي كساك ريشاً ووهبك جناحين تطير بهما، وأفسح لك في فضائه تسبح فيه كما تشاء، وأظلّك بحمايته وما كان أضعفك عن أن تحمي نفسك".

ومرّةً أخرى يكشف الفنان عن مهارة خلّاقة في التعبير عن الدلالة الجوهرية للموضوع وعن قصد بليغ في الوسائل التي استخدمها لنقل هذا المغزى العميق. فعلى حين يبدو القديس فرنسيس مُنحنياً وهو يتطلّع إلى الطير وقد رفع يده يباركها ترتفع يد رفيقه دلالة نفاد الصبر والتبرم بما يفعله صاحبه، وكأنه على وشك أن يهشّ بها أخواته الصغار من الصورة. ولقد كان لعوادي الزمن وأخطاء المرمّمين المتعدّدين ما انتزع الكثير من روعة لوحة جوتو، ومع ذلك لا تزال الدلالة الجوهرية والرسائل المعبّرة للصورة تتسلّل إلينا بوضوح دون حائل.

ومن بين لوحات هذه الكنيسة تصويرة تنطوي على دراما إنسانية عنيفة هي لوحة القديس فرنسيس يخرج عن طوع أبيه زاهداً في ميراثه. فذات مرة وفرنسيس في شبابه كان يمر بإحدى الكنائس المهملة فدخل وصلّى وإذا به يسمع صوتاً من السماء يأمره بإصلاح الكنيسة فنهض لتوّه ليبيع سراً بعض السلع في مخزن أبيه، الأمر الذي أغضب والده فدفع به إلى المحاكمة. وقد وصف بونا فنتورا هذا المشهد قائلاً: "صحب الوالد المغيظ المملوء حنقاً ابنه الشاب القديس فرنسيس إلى أسقف المدينة ليضطره إلى التخلي عما هو عليه من خلعٍ لأبيه، وما كان أسرع الفتى إلى أن ينزع عنه ثيابه ويطرحها بين يدي أبيه متجرّداً عن دنياه ليخلص إلى آخرته، وأخذ وهو عارٍ يقول: "قبل هذا كنت أناديك يا أبي الذي على الأرض، ومن الآن فصاعداً سوف أتجه إلى ربّي الذي في السموات الذي أعلّق عليه الأمل والرجاء". وما إن سمع الأسقف هذا القول يجري على لسان الفتى حتى اهتزّ له قلبه ونهض ليطوّقه بذراعيه باكياً، ثم إذا هو يخلع عن نفسه عباءته ليطرحها على الفتى، ويأمر أتباعه من حوله بأن يحذوا حذوه ويزوّدوا الفتى بما يستره.

ولو كان مثل هذا المشهد بين يدي فنّان أقل مهارة من جوتو لجاء ميلودرامياً واهياً أو مثيراً للتندّر، غير أن إحساس جوتو بالصراع الدرامي وإدراكه للدلالة الجوهرية لم يكن يقل عن براعته في التصوير، فالأب الغاضب المتلهّف للالتجاء إلى العنف في سبيل تثبيط عزيمة ابنه كان في حاجة إلى من يكبح جماحه من بين الواقفين وراءه، ومع ذلك ظلّ وجهه ينطق بالقلق الذي يمزّق قلب أب شديد التعلّق بولده الضال عاجزاً عن إدراك ما يدور بخلده. وبهذا كشف جوتو عما يعتمل من

صراع داخلي في نفس الأب الذي وجد نفسه مُرغماً على التخلّي عن الآمال التي عقدها على ولده كي يحقّق في الحياة الدنيا ما يصبو إليه من نجاح مادي، فإذا شخصيته بوصفه البطل الندّ في الدراما تتوازن مع شخصية الأسقف الذي يغدو من الناحية الرمزية الأب الجديد للقدّيس الشاب. ويعزّز هذه الشخوص المتوازية في يسار اللوحة، البيت ذو الدرج وأهل المدينة المحتشدون على حين يدعمها من الناحية الأخرى الراهبان وعمارة الكنيسة الرامزة إلى بيت الله، وتتجلّى واضحة أمامهم صورة القدّيس إلى جوار الكنيسة وهو يرفع يده ضارعاً إلى الله بينما تجيب عليه يد الله الهابطة نحوه من قمة الصورة.

وعلى الرغم من أن جملة من النقاد قد استنكرت هذه اللوحة معتبرة انقسامها إلى شطرين مما ينزع عن الصورة وحدتها، يعدّ البعض الآخر هذا الانقسام براعة درامية لا ضريب لها، إذ ليس ثمّة وسيلة أخرى للتعبير عن انقسام العالم إلى شطرين: عالم الجسد الساعي وراء المادة وعبادة المال، وعالم الروح الساعي نحو الغايات الروحية وعبادة الله. ونرى في مقابل الخطوط الرأسية للمجموعتين المنقسمتين أدنى الصورة، معادلها الأفقي في مثلث قاعدته تتشكل من المجموعتين في أسفل الصورة بينما يسمق أحد الضلعين الضلعين مرتفعاً من خلال حركة يد القديس فرنسيس حتى يبلغ القمة عند يد الله الهاطلة من السماء. وحتى إذا سلّمنا بأن الوسائل التي استخدمها الفنان بالغة البساطة، بل حتى لو كانت ساذجة بعض الشيء فمن المشكوك فيه أنه كان في الإمكان التعبير عن الدلالة الدرامية الكامنة بمثل هذا الوضوح أو بمثل هذه الوسائل المرئية المباشرة.

وثمة نموذج فذّ لأسلوب جوتو في أواخر حياته هو لوحته المعروفة باسم "وفاة القديس فرنسيس" والتي أنجزها مع سبع لوحات أخرى بكنيسة سانتا كروتشي [الصليب المقدس] بفلورنسا. وعلى الرغم من كثرة الأيدي التي تناولتها بالإصلاح والترميم فما تزال مفاهيم جوتو تحفظ للصورة مكانة مرموقة بين أسمى التصاوير خلال عصر النهضة. وقد استلهم جوتو موضوع هذه اللوحة مما خطّه بونا فنتورا حول وفاة القديس قائلاً: "وعندما بلغ النهاية في اتصاله بالملأ الأعلى أسلم الروح التي تحرّرت من ربقتها الجسدية صاعدة إلى الأمجاد السماوية مخلّفة وراءها ذلك الجسد الفاني مُستغرقاً في نومة لا يقظة بعدها. وكان إلى جواره وهو يلفظ أنفاسه رفيقٌ تجلّت له روح القديس وهي مصعدة في السماء على صورة نجم متألّق من تحته سحابة بيضاء تتوهّج بنور هذا النجم وهي تتأرجح في صعودها إلى الملأ الأعلى". ويشير الزمان في هذه الصورة إلى لحظة الموت، كما يشير المكان طبقاً لرواية فنتورا إلى فناء دير الفرنسيسكان بأسيزي. وليس ثمّة حركة تختلج في الجسد المُسجّى الذي يُضفي بسكونه الوحدة على الصورة، وتتلاقى كافة الخطوط المنحنية التي تكوّنها الأردية وإيماءات أفراد المجموعات الخمس المحيطة بالجثمان عند رأس القديس التي تمثل مركز البؤرة في الدراما. ويتجاوب الإطار المعماري مع تجمّعات الشخوص وكأنّه صداها، فتبدو الصورة وكأنّها جزء لا ينفصل عن الجدار الذي تزيّنه، بينما تشكّل البوّابات ذات السقوف المسنّمة على كلا الجانبين لوناً من ألوان التقابل المعماري مع مجموعتي الشخوص على الجانبين. وعلى حين تتوازى الخطوط الأفقية للجدار الخلفي مع الخطوط المحددة

لجثمان القديس، تتناغم الخطوط الرأسية المحددة للمباني مع الشخوص الواقفين والراكعين. ويؤدّي الاتجاه المائل للصليب الذي ترتفع به أيدي مجموعة الشخوص على الجانب الأيمن دوراً في تلطيف أثر الخطوط الأفقية والعمودية الطاغية على اللوحة، كما تنهض الألوان بدور الإيحاء بالعمق الذي يتعذّر تبيّنه في هذه الصورة الفوتوغرافية المطبوعة، فإذا الفنان يصوّر معطف الأمير الراكع شديد الحُمرة للإيحاء بأمامية الصورة، ويدثّر بقيّة الشخوص بعباءات بنّية ورمادية محايدة للإيحاء بمنتصف عمق اللوحة، على حين لوّن السماء التي تعلو جدار صحن الدير بزرقة داكنة متدرّجة متطامنة للإيحاء بخلفية الصورة، وذلك دون أن يفوته الربط بين العنصر الوجداني وبين إيقاعات الخطوط، وبهذه الوسائل السديدة وفّق جوتو إلى تحقيق الوقار المواكب لموت أحد الخالدين. ويبلغ التوتّر الدرامي مداه عند الهالة النورانية المحيطة برأس جثمان القديس الساكن، ومنها إلى الرؤيا الجليلة التي تموج بالحركة أعلاها. وطبقاً لوصف بونافنتورا يلمح المشاهد هذه الرؤيا من خلال نظرات الراهب الواقف وراء رأس القديس مباشرة، إذ تنقل يده المرفوعة أبصارنا إلى أعلى صوب النجم السماوي بينما يطرق الرفقاء الآخرون بهاماتهم حزناً وهم يودّعون رفيقهم ورائدهم الوداع الأخير. وهكذا يتشكّل أمامنا في فراغ لوحة جوتو مثلث تعبيري يحدّده ضلع الصليب من جانب وضلع من جانب آخر يوحي بامتداد نظرة الراهب صوب الرؤيا السماوية حيث يلتقيان.

وفي مدينة بادوا كان ثمّة مراب يُدعى سكورفيني بلغ من سوء سمعته أن وضعه الشاعر دانتي في الطابق السابع من الجحيم. وما من

شكّ في أنّ هذه اللعنة التي حلّت بسكورفيني الشيخ قد أقلقت بال ابنه إنريكو الذي سارع بتشييد مصلى باسم أبيه علّه يكفّر بها عن ذنوبه وعهد إلى جوتو بزخرفة جدرانها، وكان أن خلّد المصوّر هذا الحادث ضمن لوحته الكبرى يوم الحساب قاصداً أن يدرك زائر المصلى أول ما يدرك أن هذا المبنى قد شيّد استدراراً لرحمة الله وغفرانه.

ويُطلق على مصلّى سكورفيني عادة اسم مصلّى الحلبة آريناً نظراً لكونها مشيّدة فوق موقع حلبة رومانية قديمة، وقد جرى تكريسها في عام ١٣٠٥، وما لبث جوتو أن عكف على زخرفة جدرانها. وليس للبناء ذاته قيمة معمارية حتى ولو كان جوتو هو مصمّمه، فقد جاء على شكل سقيفة مسنّمة من الآجر لا يجاوز طولها ثلاثة وعشرين متراً، تعلوها قبوة أسطوانية تضيئها من أحد الجانبين ست نوافذ طويلة ضيقة وتنتهي بحنيّة عادية، غير أن جدرانها الجانبية احتشدت بلوحات جوتو الثماني والثلاثين التي تتناول حياة العذراء والمسيح وحنه وغيرهم، وكلها موضوعات سبق أن طرقها المصورون مئات المرات ولكن جوتو أعاد صياغتها بتفسيره الخاص الذي قفز بفن التصوير إلى المكانة السامقة التي بات يحتلّها بين الفنون حتى عاش الفن منذ هذا العهد وسيلة الفنان في التعبير عما يجيش في صدور الناس من تطلعات بأن الحياة الدنيا رهن بيد القدر الذي يقضي فيها وحده. فصوّر إنريكو وهو يقدّم النموذج المصغّر للمصلى إلى ملائكة ثلاثة تحيط برأس كل منهم هالة نورانية، وقد ركع أمامهم مادّاً يده اليمنى مرتكزاً إليها النموذج على حين رزح ثقل النموذج كله على كتف أحد أتباعه من القسس، باسطاً يده اليسرى في رهبة وخشوع صوب أحد الرسل الثلاثة الذي

مد له هو الآخر يده علامة الرضا والقبول حتى تكاد اليدان تتلامسان. ويبدو الرسل منتصبين في وقار وقد انحنت رؤوسهم قليلاً صوب إنريكو وهو ضارع إلى الله، وتجلّى في محياهم مزيج من الجلال والرحمة المناسبين لدورهم كرسل يصلون بين ملكوت السموات وملكوت الأرض، على حين ركع إنريكو في خشوع لا ينتقص من كبريائه. وفي العصر الذي كان المصورون يكتفون فيه بتسجيل تعبيرات قليلة من ملامح الوجه، صوّر جوتو رأس إنريكو وكأنه بورتريه يحاكي الأصل، فإذا هو يكشف عما يختلج في صدر إنريكو من العواطف والانفعالات في لحظة الرهبة خشية ألا يتقبّل الرب نذره في الوقت الذي يبدو عليه أن مخاوفه قد تبددت بفرحته عندما أدرك قبول الربّ للكفّارة التي قدّمها. ومع ذلك نلمس أيضاً أنه حتى أثناء فرحته قد تمكّن من كبح انفعاله والسيطرة عليه. نجح جوتو في تصوير هذا الموقف بكل ما يموج به من عواطف على الرغم من المصاعب التقنية التي تكتنف فنّاً كان ما يزال يشق طريقاً جديداً في سبيل تمثيل أحداث تذكارية خالدة، ومن زوايا رؤية لم يقدّمها فنان من قبل بأسلوب واقعي.

على أن هذه اللوحة تنطوي أيضاً على أخطاء تقنيّة وإن لم تكن ذات أهمية كبيرة؛ مثل وضعه Pose. الوضعة هي ما يكون عليه الجسم أثناء التصوير قائماً أو قاعداً أو متّكئاً أو ملتفتاً أو مشيراً، إلى غير ذلك. (م.م.م.ث). يد إنريكو اليسرى البعيدة ومعصمه اللذين يبدوان وكأنّهما ينطلقان من ذراعه اليمنى القريبة، وكذا اختفاء ساقه اليمنى التي تبدو وكأنها بُتِرَت عند الموضع الذي ترتكز فيه الركبة على الأرض، فضلاً عن تصوير المنظور غير الدقيق لنموذج المصلى، وكلّها

عقبات تقنيّة لم تجد لها حلّاً إلّا بعد مرور مائة عام، غير أن جوتو لم يترك محاولة تجديد إلا أقدم عليها، فهجر المصطلحات الفنيّة المُتعارف عليها في كتالوجات الرسّامة والتصوير وصاغ أشكال شخوصه في تكوينات درامية فجّرت ثورة عارمة لا من حيث التقنية فحسب بل في روح فن التصوير بأكمله.

ومن بين أجزاء لوحة يوم الحساب في أسفل الجانب الأيسر بمصلّى آرينا ما يمثّل عذاب الجحيم، ويلفت نظرنا فيه تكوين يضم أربعة شخوص عراة من الخاطئين. وتصوير العراة فنّ طرأ بِأَخِرَةٍ على التصوير في العصور الوسطى، ونراهم وقد عُلّقوا من الأجزاء أو الأطراف التي أثموا بها رجالاً ونساءً، فأحدهم معلّق من لسانه، وثانيهما امرأة معلّقة من شَعرها، وثالثهم رجل معلّق من مذاكيره، وفي موقع آخر من الجحيم يبدو أحد الزبانية وهو يخصي زانياً بكلّابتين. ومن الطريف أن نعقد مقارنة بين هذا التكوين الذي أنجز في مطالع القرن الرابع عشر (١٣٠٨) وبين منمنمات مخطوطة "معراج نامه" الفارسية المحفوظة بدار الكتب القومية بباريس والمُنجزة في عام ١٤٣٦، ويتجلّى فيها أحد الزبانية وقد انبثق اللهب من فمه وهو يحرس رجالاً خاطئين يعذّبون في جهنّم وهم معلّقون بالخطاطيف نظير ما ارتكبوا من رياء وإعراض عن تأدية فريضة الصلاة، تُرى هل هو مجرّد توارد خواطر؟

وقبل أن نُغادر مصلّى الحلبة لا يفوتنا التعليق على لوحة "إيداع جثمان المسيح القبر" فهي نمط معجز من التصوير حتى ليمكن تشبيه شخوصها بالمنحوتات. وكان جوتو قد أفاد الكثير من دراسته وتحليله

لفنّ النحت الكلاسيكي، فإذا شخوصه تتجلّى نابضة بالحيوية متميّزة بالتجسيم المتقن يجمّلها سرب الملائكة الذي يحلّق آسياً كالطيور التي يعذّبها الشجن، ولا ينبثق من الأرض القاحلة المحيطة غير شجرة وحيدة جرداء، فليس لشيء أن ينمو ويزدهر أمام مأساة موت المسيح. وتعدّ هذه الشجرة من الناحية الرمزية إرهاصة بما تفتّق عنه ذهن دانتي بعدُ حين صوّر شجرة المعرفة بعد أن تجرّدت من أوراقها في أعقاب خطيئة آدم وحواء وإذا هي تكتسي بالاخضرار عند موت المسيح بعد أن قدّم حياته كفّارة عن خطيئة الإنسان الأصلية. وينبني التكوين الفني في اللوحة على حركة مندفقة يحدّدها جسد المسيح تسانده الشخوص المنتصبة كالأعمدة على الجانبين. وإن كان ثمّة إسراف في هذا التكوين فهو احتشاده بالهالات التي كان ينبغي ألّا تكلّل غير القديسين الذين يبدون في الصورة بشراً يحسّون الفجيعة والحسرة شأنهم شأن الإنسان العادي. وعلى الرغم من أن لوحة 'إيداع جثمان المسيح القبر' تصوير مسيحي رائع لنص مسيحي مقدّس إلّا أنّها حتى إذا انفصلت عن هذا النص فستظل تصويراً شديد التأثير، فشخوصها منفردة أو مجتمعة تروي واقعة محزنة ما تزال شديدة الإيلام للبشر جميعاً على اختلاف عقائدهم. فالعذراء وهي تنوح على ولدها أم ثكلى تتلظّى بعذاب فقدان وحيدها، وهي فوق ذلك تعبّر عن المشاعر التي يمكن أن يحسّها كلّ منّا في مثل موقفها. وكأيّ تكوين فنّي مأساوي عظيم سواء كان أدبيّاً أو مصوّراً تشدّنا هذه اللوحة وتطهّرنا من خلال ما نستشعره من لوعة وشجن، بل ورهبة. تلك هي طبيعة ثورة جوتو التي قادتنا إلى

الدلالات الجوهرية في الوجدان الإنساني بلا تكلّف ولا حذلقة، إذ كانت ثورته التقنية في اتجاه التمثيل الواقعي موصولة بهذه الفكرة.

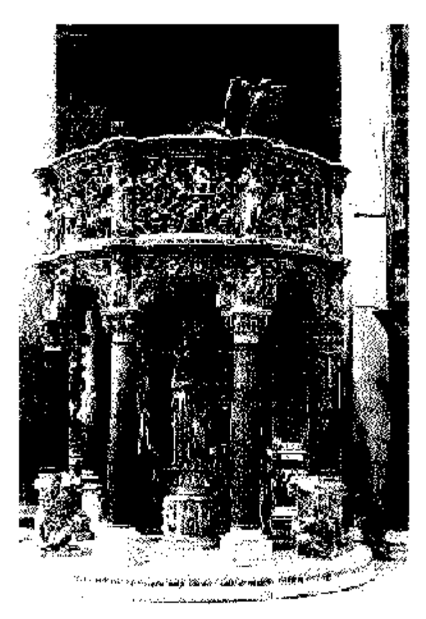
"الموت الأسود" في بيزا

نَعِمَ سكّان المدن الإيطالية خلال الثلث الأول من القرن الرابع عشر بالرخاء والعيش الناعم وازدهار الفنون باستثناء قلّة أرّقها تدهور قواعد السلوك والأخلاقيات، ولم يكد عام ١٣٤٠ يهل حتى ابتليت شبه الجزيرة الإيطالية بسلسلة من الكوارث الطبيعية بدأت بانهيار المحاصيل الزراعية ثم انتشار البؤس والفاقة بسبب المجاعات والأوبئة إلى أن حمّ الخطب الشديد بانتشار الطاعون في عام ١٣٤٨ الذي أطلق عليه اسم "الموت الأسود" وفتك بأكثر من نصف سكان فلورنسا وسيينا وبيزا حتى قال أحد أهالي سيينا بعد أن دفن خمسة من أبنائه وبناته في استسلام وامتثال: "لم يعد ثمّة من يبكي على موتاه، لأن كل إنسان كان يتوقّع الموت لنفسه".

ولا غرابة في أن تكون عواقب مثل هذا البلاء الذي اجتاح كل ما أمامه كالطوفان في جميع أنحاء أوروبا وخيمة على التيّارات الاجتماعية والثقافية، فإذا الكثيرون من الناجين من الوباء يجدون أنفسهم فجأة وقد غاض معين حياتهم فحلّ بهم الفقر، أو أسعدهم الحظ فأثروا ثراء مفاجئاً بعد إرث غير مرتقب، ومن ثم هرع الألوف من سكان الريف الآمن نسبياً إلى المدن ليحتلوا مكان من أتى عليهم الوباء. وأسفرت الظاهرة هذه من جهة عن شحذ الغرائز الطبيعية بين الناس وانتشار الدعوة إلى الاستمتاع بملاذ الحياة التي نادى بها بوكاتشيو

في كتابه "ديكاميرون". ومن جهة أخرى سرى في وجدان الناس شعور ديني عميق مفعم بالتقى والورع نتبيّنه من مطالعة رؤى "المطهر" في كتاب آخر لبوكاتشيو هو "كورباتشيوCorbaccio"، وسيطر على الناس مدفوعين بالخوف والشعور بالذنب هاجسٌ بأن الموت الأسود مثل سائر الأوبئة القديمة الواردة بالكتاب المقدّس قد صبّه غضب الله قصاصاً من البشر الآثمين حتى يؤوبوا إليه تائبين. ومن بين رجال الأدب اعتنق كل من بوكاتشيو وبترارك هذا الرأي، وما انطبق على الأدب انطبق بالمثل على التصوير، حتى بدت صورة المسيح الربّ على النقيض من صور ربّ المحبّة التي بشّر بها الآباء الفرنسيسكان.

جوفاني بيزانو (١٢٥٠ - ١٣١٧)



ويتجلّى الاتجاه العام للفنون قبل حقبة "الموت الأسود" وبعدها بوضوح في مدينة بيزا، ذلك الميناء والمركز التجاري العام الذي شهد العديد من التطوّرات في مجالات العمارة والنحت والتصوير في أواخر القرن الثالث عشر وخلال القرن الرابع عشر. ويرجع تاريخ كاتدرائية بيزا وبرج أجراسها وبرجها المائل المشهور إلى العصر الرومانسكي على

حين يرجع مبنى المعمودية والساحة المقدسة "كامبو سانتو" إلى أواخر القرن الثالث عشر. وكانت الساحة المقدّسة هي الجبّانة المخصّصة لدفن رفات العظماء والأبطال، وضع تصميمها وأشرف على بنائها جوفاني بيزانو Giovanni Pisano على غرار أروقة الأديرة ذات الطراز القوطي. وقد حظيت هذه الساحة وقتذاك بالشهرة والإجلال نظراً لاجتلاب ثراها محمولاً فوق السفن من تل الجلجثة المقدّس الذي صلب فوقه المسيح بفلسطين.

وكانت فرنسا خلال القرن الثالث عشر – عصر الكاتدرائيات العظمى التي أخذت ألمانيا وإنجلترا في محاكاتها – أغنى دولة في أوروبا وأهمها، على حين لم تستجب إيطاليا الممزّقة الأوصال إلى هذا الاتجاه في مبدأ الأمر إلى أن حلّ النصف الثاني من القرن الثالث عشر، وشرع نيقولو بيزانو Niccolo Pisano يجاري المثّالين الفرنسيين ويتفحّص في الوقت نفسه أساليب النحت الكلاسيكي لكي يصوّر الطبيعة وما تضم تصويراً يستحوذ على الرضا، فإذا النقوش المحفورة فوق منبر معمودية بيزا التي انتهى منها عام ١٢٦٠ تكشف عن قدرة هذا المثّال الخارقة. ومن العسر بمكان اكتناه الموضوع الذي تمثّله كلّ لوحة من لوحات هذا المنبر الرخامي إذ كان للفنان رجعة إلى العصور الوسطى التي ضم معها جولات من القصص المختلفة في إطار واحد، وسرداً للأحداث المختلفة مجتمعة معاً على الرغم من تعاقبها، على نحو ما يبدو في لوحة "البشارة ومولد المسيح والرعاة". وبينما يتجلى موضوع البشارة في الشطر الأيسر من اللوحة يكشف الجزء الأوسط عن مولد المسيح وقد اضطجعت العذراء فوق أريكة في وضعة ربّات البيوت الرومانيات

الكلاسيكية وانهمكت خادمتان في صبّ الماء على الطفل يسوعAdoration of the Shepherds أو إجلال الرعاة للطفل يسوع بعد بشارة الملاك للرعاة وزيارتهم وسجودهم للطفل يسوع. جاء في إنجيل لوقا في قصة ميلاد المسيح أنه كان يعيش في الحقول المجاورة لبيت لحم بعض رعاة الغنم فإذا ملاك الرب يقف بهم، فارتعدت فرائصهم خوفاً ولكنه طمأنهم وبشّرهم أن وُلد لهم اليوم المسيح المخلّص ودلّهم على مكانه حيث يجدون طفلاً مقمّطاً مضطجعاً في مِزْود. (م.م.م.ث). لتطهيره. وتدافع إلى جوارهم في الجانب الأيمن من اللوحة قطيع من الأغنام ينتمي إلى مشهد "بشارة الملاك للرعاة وزيارتهم للطفل يسوع". ويبدو يسوع الطفل مرة أخرى مستلقياً في المزود، وارتدى ملاك في يسار اللوحة عباءة التوجا الرومانية. وإذا كان المشهد يبدو مزدحماً إلى حد ما إلا أن المثّال نجح مع ذلك في تصوير كل قصة في موضعها المناسب وفي أن يبثّ في أنحائها الحركة والحيوية، كما نلمس بوضوح أنّه قد استلهم أساليب القدامى في إبراز تفاصيل الجسد وهي مستخفية وراء الأردية، وفي إضفاء المهابة والجلال على أشكاله وإسباغ السكينة على النقش كله بصفة عامة. ومن المحتمل أن يكون مصدر هذه اللوحة تابوت من مخلّفات العصر الروماني اللاحق حين بدأ فن النحت في الاضمحلال نتيجة الأساليب الجديدة الوافدة من الشرق الأدنى، وحين شاع الاتجاه نحو تجميع جملة مشاهد في تصميم واحد للإيحاء بتتابع الأحداث، فإذا نيقولا بيزانو بعد ثمانمائة عام من نحت هذا التابوت يتمثّله، ومع ذلك جاءت أشكال نيقولو بيزانو متّسقة

متناسبة من الناحية الواقعية وهي مُكتسية بالأردية الثقيلة الفضفاضة المعروفة لربّات البيوت الرومانيات.

وبعد أن فرغ نيقولو بيزانو من منبر مبنى معمودية بيزا بعدّة أعوام عكف ابنه جوفاني المثّال الموهوب والمعماري الراسخ على إعداد منبر كاتدرائية بيزا بمشاهد من العهد الجديد على غرار مشاهد أبيه. ومن السهولة بمكان اكتشاف الفارق بي مفهومي الأب والابن عند مضاهاة اللوحات التي تتناول الموضوع نفسه بعضها ببعض فضلاً عن التباين بين أعمالها الفنية الجديدة وبين ما أنجزاه من أعمال خلال الفترة الزمنية التي أعقبت حقبة الموت الأسود. ويسترعي انتباهنا أن جوفاني قد ابتعد من لوحاته عن كلاسيكية أبيه مُقتحماً مجال الفن القوطي الفرنسي، كما جاءت شخوصه أقلّ حجماً وأشدّ تناسباً مع ما يحيط بها من فراغ، بينما حلّت الحيوية والحركة محلّ السكينة التي غمرت لوحات أبيه، ومع ذلك تنبض أعمالهما سوياً بالدفء الإنساني الذي عهدناه يتخلل صور جوتو الجدارية.

وبعد انقشاع حقبة "الموت الأسود" زُيّنت الساحة المقدّسة التي شيّدها جوفاني بيزانو بسلسلة من الصور الجدارية عن "يوم الدين" تأتي في مقدّمتها لوحة "انتصار الموت" التي اشتقّت اسمها من إحدى قصائد الشاعر بترارك الأخيرة، فكلتاهما - القصيدة واللوحة - ردّ فعل لوباء الطاعون، وكلتاهما تعبّر عن الاتجاهات العامة السائدة وقتذاك، وكلتاهما تتناول موضوعاً واحداً. وقد عُزِيَت هذه اللوحة في مبدأ الأمر إلى جملة من المصوّرين، منهم بييترو لورنزتي وأور كانيا، بيد أنه بات محقّقاً الآن أنها أنجزت حوالي عام ١٣٥٠ على يد فنان من بيزا

هو فرانشسكو ترايني Traini. وتعدّ هذه اللوحة من حيث هي تصوير إيضاحيIllustration الصورة الإيضاحية، هي التصوير التوضيحي للكتب والمخطوطات، وهي أيضاً ما يُضفيه ذوق الفنان وخياله على اللوحة في نقله للحقيقة المرئية إلى عين المشاهد. (م.م.م.ث). أعظم الإنجازات الإيطالية المصوّرة شأناً خلال العصور الوسطى، ومع أن ترايني كان أشد نفاذاً إلى الجوهر في فن التصوير من معاصريه إلا أنه قد اقتفى أثرهم فيما يتّصل بأهدافه الخلقية والفلسفية، كذلك كان يتمتّع بحسّ رهيف ويسيطر على عنصر الحركة سيطرة تامة ويمتلك خيالاً تشكيلياً خصباً وقدرة نادرة على إلباس أحلامه ثوب الحياة والواقع.

ولوحة "انتصار الموت" تعبير ناطق بليغ كان الغرض من رسمها من غير شك أن تقع عليها عيون أعداد غفيرة من النظارة والحجّاج، وهي تضم وفرة غزيرة من التفاصيل التي تزحم أرجاء الصورة وبهذا تُرضي مشاهدها المتنوّعة كافة الميول والأمزجة. وهي مثل سائر المواعظ التي اتسم بها العصر تحذّر في كافة مشاهدها من الموت الوشيك ومن أهوال الجحيم إذا ما كانت الروح من نصيب الشيطان، وفي المقابل تصور الغبطة حين تكون الروح الطاهرة من نصيب الملائكة. ويدور فوق أرواح الموتى العراة صراع عاصف بين الشياطين الطائرة والملائكة المحلقة يتجلّى في القتال الدائر فوق روح الكاهن البدين المجاور لمشهد حديقة المتعة إلى يمين اللوحة، فإذا كُتِبَ النصر للشياطين ألقت بضحاياها بين ألسنة اللهب المندلع من البركان في قمة الصورة، بينما يترك الفنان ما تستهدف له الأرواح التي تحملها الملائكة لخيال القارئ، رامزاً إلى الموت بصورة امرأة شقراء بشعة تحلّق بجناحي خفّاش ضخم

حاملة منجل الزمن الحاصد للأرواح، وتحوّم هذه المرأة في الجزء الأسفل من منتصف اللوحة فوق المخلوقات التعسة الصارخة ضارعةً للخلاص من جحيم عذاباتها. وتبدو شياطين ترايني وزبانيته مختلفة عن غيره من الفنانين، إذ تتراءى نابضة بالحياة بعد أن أضفى عليها الفنان جمال القبح الذي لا مندوحة عنه في تصوير مثل هذه المخلوقات إن جاز هذا التعبير، فملاك الموت يبعث على الرعب حتى وإن صوّره دون أجنحة الخفاش أو المنجل الحاصد للأرواح، ونراه يحوّم في الجزء الأدنى من منتصف اللوحة فوق المخلوقات التعسة التي يحصدها الطاعون وفوق المجذومين الذين يمدون أيديهم بلا جدوى متضرّعين إلى ملاك الموت المُنقضّ عليهم غير مكترث بابتهالاتهم. وثمة مشهد في يمين اللوحة يتباين مع بقية المشاهد حيث تجلس صحبة مرحة من الرجال والسيدات في ميعة الصبا تحت الأشجار الظليلة في إحدى الخمائل يصرفون وقتهم في عزف الموسيقى ومطارحة الغرام والمطالعة مستمتعين بمباهج الحياة، وإذا ملائكة الموت ينقضّون عليهم فلا يخلّفون وراءهم شيئاً إلّا ذاوياً، على حين يحوّم ملاكا موت من ذوي الأجنحة السوداء فوق فتى يداعب صقراً وفتاة تلاطف كلباً رابضاً في حجرها في أقصى يسار هذه الصُحبة المرحة.

والتشابه القائم بين مجموعة الشخوص في خميلة المتعة والوصف الذي يعبّر عنه كتاب "ديكاميرون اشتُق اسم الكتاب من الكلمتين اليونانيتين ديكا همراي Deka hemerai أي عشرة أيام، يحكي خلالها كل واحد من الشبّان العشر قصّةً كل ليلة على التوالي فيكون المجموع مائة قصة." لبوكاتشيو وطيد الصلة إلى الحد الذي نستبعد معه

عنصر الصدفة. إذ يدور موضوع الكتاب حول عشر شبّان من أثرياء فلورنسا ولّوا هاربين من الطاعون الذي كان يحصد سكان المدينة إلى بيت ريفي لقضاء عشرة أيام يلهون خلالها برواية الحكايا وعزف الموسيقى والرقص. ومثلما جاء في "الديكاميرون" كانت صُحبة حديقة المتعة في لوحة ترايني مكوّنة من سبع نساء وثلاثة رجال يضطرمون بالحيوية المتدفّقة. ويمضي وصف بوكاتشيو في مقدمة الكتاب قائلاً: "بعد تناول الإفطار رُفِعت الموائد وأمرت الملكة بإحضار آلات الموسيقى، إذ كان الجميع رجالاً ونساء يجيدون قراءة التدوين الموسيقي، وبعضهم يعزف ويغني بمهارة فائقة. وتلبية لأمرها تناولت ديانا عوداً وحملت فيامتّا هي عشيقة بوكاتشيو، أطلق عليها اسم فيامتّا **Fiametta** أي اللهب الصغير لكأنه يحترق بنار حبّها، وقد أنفق عليها من ماله ووقته وأهدى إليها ملحمة شعرية يبلغ طولها طول إنيادة فرجيل تماماً. الفيول وعزفتا لحناً راقصاً عذباً. ويوحي التشابه بين هذه المجموعة وبين أولئك الجالسين في أقصى يمين لوحة ترايني يعزفون على الآلات الموسيقية بأن كتاب ديكاميرون لم يفارق مخيّلة المصور حين كان يضع تصميم هذه اللوحة الجدارية.

ويبدو أن الفنان لم يجد فيما يصوّره الكفاية للتعبير عمّا يريد، فصوّر جمعاً من الفرسان والنبلاء والسيدات في موكب الصيد الزاخر وهم يستافون نسيم الصباح العليل، فإذا خيلهم تجفل فجأة متراجعة، وإذا كلابهم تعوي، وإذا أكفّهم ترتفع إلى أنوفهم حين وقعوا على جثث متعفّنة في توابيت مكشوفة كانت للملوك وأمراء في الحياة الدنيا وقد التفّت حولها الأفاعي والحيّات تنهشها بدلاً من العثور على ما

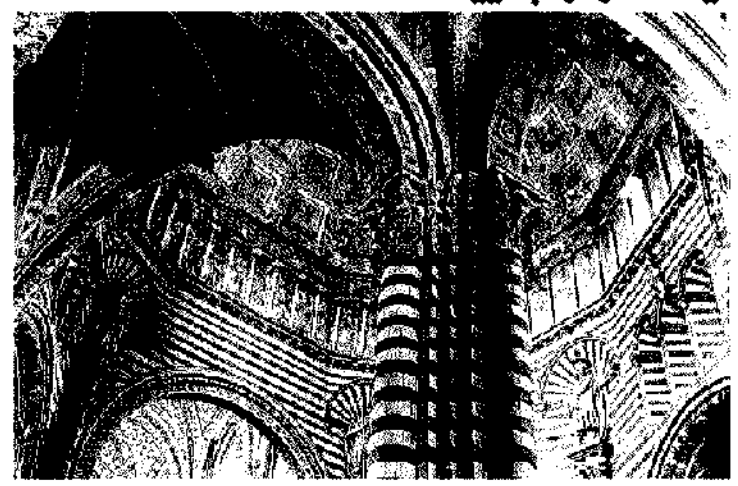
يبغون من صيد وطراد، وكأن المصوّر يعبّر عن قول بترارك في إحدى قصائده: "ما التفتّ الباباوات ولا الأباطرة ولا الملوك عندما حان أجلهم بالبيارق والأعلام التي كانت تخفق عالية فوق رؤوسهم لكنّهم بدوا عرايا فقراء ... فأين ثرواتهم وجواهرهم وتيجانهم وصولجاناتهم وطيالسهم وأكاليلهم؟".

ونتبيّن في أقصى يسار اللوحة ناسكاً ملتحياً يبسط أمامه مخطوطاً سجّل عليه تحذيراً للفرسان كي يعودوا إلى التوبة قبل فوات الأوان. ولا يخفّف من وطأة هذا المشهد المثير المرعب إلا ما نراه في أعلى يسار اللوحة حيث يعكف بعض الرهبان على أداء واجبات الدير اليومية حول مصلّى صغير. والحكمة المقصودة هي أن من يعيش حياة العزلة والزهد على غرار الرهبان هم من ينعمون بالراحة والسكينة، وأنه في إمكاننا تجنّب أهوال العذاب إذا نحن حذونا حذوهم.

وإذا تراءى لنا مضاهاة هذه اللوحة بالمساحة التي خصّصها جوتو لتصوير عذاب الجحيم في لوحته "يوم الدين" بمدينة بادوا يسترعي انتباهنا أن جوتو قد حصر مشهده في أدنى مساحة ممكنة. ولا يخفّف من مشاهد الرعب الشديد في لوحة ترايني وغيرها ممّا أنجز في أعقاب الطاعون الأسود إلا بعض المشاهد العارضة مثل مشهد مصلّى الرهبان، وهو منحى فني يخالف روح جوتو المفعمة بالإنسانية. وعلى حين جاء تصميم ترايني شديد التعقيد محتشداً بشتى التفاصيل الدقيقة الغزيرة بدت تصميمات جوتو على جانب كبير من البساطة. وفضلاً عن ذلك فقد أتخم ترايني لوحته الجدارية برموز شديدة التعقيد تضيق بها، مثل اللفافات المدوّنة التي يحملها الملاكان وراء المرأة ذات المنجل

حاصدة الأرواح، والراهب الذي ينشر لفافة يحذر فيها فرسان الـصيد، الأمر الذي جعل الصورة تنوء بحملها. وهذا الذي فعله تـرايني يختلـف كلّ الاختلاف عن تصاوير جوتو التي تفيض بشراً وبهجة، بل إن مثل هذه التفاصيل التي أوردها ترايني تضفي غموضاً يلتبس معـه وضـوح التعبير.

كاتدرائية "الدومو" بسيينا



تبدو العمارة القوطية الإيطالية مع النظرة العامة أفقيـة منبـسطة على العكس من العمارة الفرنـسية القوطيـة الـشاهقة الـشامخة، ولعـلّ المعماريين الإيطاليين قد تأثّروا بالأعمدة الكورنثية التي ما برحوا يرونها متناثرة حول المعابد الرومانية الأثرية، فبدلاً من أن يسرفوا في النقـوش النحتية على مداخل الكنائس والكاتـدرائيات فتحيلـها شـبه متـاحف، جمّلوا مبانيهم بـصفوف مـن الأعـمـدة النحيلـة الرشـيقة وبـشرائط مـن

الرخام الأبيض والأسود، فإذا أبنيتهم تبدو متآلفة مع النسب البشرية المألوفة لا شاهقة شامخة كما كانت الحال على أيدي مهندسي الشمال القوطي. وهذا هو ما نلمسه من صدى للروح الإغريقية في كاتدرائيات تلال توسكانيا وأومبريا اللطيفة التي تتراقص فوقها أشعّة الشمس في وضح النهار.

وقد شيّدت كاتدرائية "الدومو" بسيينا فوق أعلى بقعة بالمدينة ورُخّمت واجهتاها الجانبيتان وبرج ناقوسها بشرائط من الرخام الأبيض والأسود لكنها تعكس مئات المرات عَلَم سيينا صاحب اللونين الأبيض والأسود. وهي كنيسة بالغة الثراء تعد بلا نزاع أجمل كاتدرائية في إيطاليا، ومع هذا الجمال الخلّاب فهي لا تبلغ ثلث ما كان أهل سيينا يريدونها عليه، فلقد كان تقديسهم للسيدة العذراء التي دُشّنت الكاتدرائية باسمها لا يُدانيه إلا طموحهم الخاص بمدينتهم، الأمر الذي دفعهم إلى محاولة تزويد سيينا بأفخم كاتدرائية في سائر الديار المسيحية. وكان مواطنو سيينا قد انتصروا في سبتمبر عام ١٢٦٠ على مواطني فلورنسا في معركة فاصلة، وكانوا قبل نشوب الاقتتال قد التمسوا من العذراء أن تتكفّل بحماية مدينتهم فلما كتب له الفوز عقدوا العزم على التعبير عن عرفانهم وشكرهم للعذراء حامية مدينتهم بأن يشيّدوا لها كاتدرائية لا تُبارى. وظل العمل فيها قائماً حتى نهاية القرن وكان الرخاء قد عمّ المدينة فتوسّعوا في البناء، ولكن ما لبث مشروع أهل سيينا الذين وصفهم دانتي بأنهم أشدّ غروراً من الفرنسيين [متجاوزين أنه ساق رأيه هذا خلال عصر المنافسة العنيفة بين سيينا وفلورنسا] أن

توقّف بسبب وباء الطاعون عام ١٣٤٨، ثم تطرّق إليه الإهمال بعد انهيار دويلة المدينة الذي تبع كارثة الطاعون.

والأمر اللافت في هذه الكاتدرائية هو جمعها بين الطرازين الرومانسكيRomanesque تألق الفن الرومانسكي في إيل ده فرانس من حوالي عام ١٠٠٠ م إلى حوالي ١١٥٠م، وانتشر في أماكن أخرى من أوروبا حتى مطلع القرن ١٣، وأهم إنجازاته هي كنائس وأديرة الرهبنة الضخمة ذات العقود الحجرية الشبيهة بالعمارة الرومانية – ومن هنا اشتق المصطلح – والمزخرفة بالمنحوتات البارزة. (م.م.م.ث). والقوطيGothic الفن القوطي هو المرحلة الأخيرة من فنون العصور الوسطى، بدأ حوالي عام ١١٤٠م في باريس وانتشر خلال القرن ١٣ في بقية أنحاء أوروبا إلى أن تلاه فن النهضة خلال القرن ١٥ في إيطاليا ثم في سائر البلاد الأوربية في القرن ١٦. واستمرت الحقبة المبكرة من الفن القوطي حتى حوالي عام ١٢٠٠، وبلغ أوجه حوالي عام ١٢٥٠. وانتهت حقبته اللاحقة بعد عام ١٢٥٠. وتعدّ الكاتدرائية بطرازها المعماري الفريد وزخارفها المعمارية المتقنة وألواح زجاجها المعشّق الملون الضخمة أعظم إسهامات الفن القوطي قاطبة. وقد امتد هذا الفن ليضم إلى العمارة النحت والتصوير والزخرفة، كما تميّز بالخروج على النسب الكلاسيكية اليونانية والرومانية. (م.م.م.ث). نتيجة طول الفترة التي استغرقها بناؤها، فإذا الطرازان يندمجان في بعض أجزائهما في تزاوج رهيف متناغم بينما يبدوان أقلّ انسجاماً في أجزاء أخرى، ومع ذلك يطغى على هذا المزيج كله نظام "الأبلق، الأبلق في الأصل صفة خاصة بالخيل التي يخالط بياضها سواد، وقد درج المعماريون على

زخرفة بعض المساجد بالتلوين عن طريق استخدام صفوف من الأحجار المختلفة الألوان تعرف باسم الأبلق. وأغلب الظن أن طريقة الأبلق شامية الأصل، إذ تسود المباني التي ترجع إلى أوائل العصر الأيوبي في حلب حين استخدم الرخام الأبيض والأسود لتزيين واجهات بعض المباني، غير أن استخدام صفوف من مواد بنائية كالآجر والحجر لتزيين الواجهات من لونين متناوبين أحدهما فاتح والآخر داكن كان سابقاً على هذا العصر، فهو يرتد إما إلى أواخر العصر الروماني أو إلى العصر البيزنطي. (م.م.م.ث). " ذو الشرائط البيضاء والسوداء الذي يصل حتى أعلى برج الأجراس الأنيق في فخامة ورشاقة لا مثيل لهما. ويتجلى اختلاف عصور البناء أكثر ما يتجلى في الواجهة إذ ينقسم تصميمها إلى قسمين، يضم أدناهما مداخل ثلاثة معقودة، ويرتفع أعلاهما حتى قمة الواجهة. وقد تولى إقامة الواجهة جوفاني بيزانو فأوصلها إلى الحدود التي عُهِد إليه بها في عام ١٢٩٦، وكان في الأصل قد استُدعيَ لمعاونة أبيه نيقولو الذي أُسندت إليه مهمّة إعداد منبر الكاتدرائية، على أن العمل ما لبث أن توقف إلى أن استؤنف في ١٣٧٦. وكان الذوق المعماري قد لحقه التطور فتاق أهل سيينا إلى تجميل كاتدرائيتهم بوجهية مثلثة، ووفّق المعماري إلى التغلّب على اختلاف وحدة الطراز بإثراء زخارف الرخام بحيث تعبّر عن حركة صاعدة كاسحة. على أن فخامة الزخارف الداخلية فاقت ألق الزخارف الخارجية، حيث اكتست الأقبية فوق صحن الكاتدرائية بزرقة السماء وبدت فيها الأعمدة كأنها غابة من الأشجار الخرافية، وحيث تعدّدت الحليات الزخرفية الغزيرة الرفيعة الذوق. وما من شك في أن الشعور

الديني الفياض هو الذي ألهم أولئك الفنانين بهذا النسق الخيالي من التعبير غير المسبوق حتى كتب المؤرخ هيبوليت تين حين زار الكاتدرائية: "ها هو ذا انطباع لا نظير له حتى في كاتدرائية بطرس الرسول بروما". ولقد دفع ولع أهل سيينا المشبوب بالفن ألا يبخلوا على أرضيات الكاتدرائية بما يجمّلها لا يعنيهم أن سيكون هذا موطئ أقدامهم، فرصفوا الأرضيات بتشكيلات فسيفسائية رخامية في تكوينات رائعة تحكي في تراصفها قصصاً دينياً، فإذا هي تغدو أشبه شيء بمتحف يجمع أشكالاً تتميز بخيال بالغ الخصوبة، الأمر الذي اضطرّهم إلى تكريس أربعين من خيرة فنّانيهم لهذه المهمّة وحدها من عام ١٣٧٢ إلى ١٥٥١. والراجح أن فنان سيينا العظيم "دوتشيو دي بونسنيا" الذي نهض بإعداد الزجاج المعشق الملون في الكاتدرائية هو صاحب هذه الفكرة المبتكرة.

وقد جمعت تقنية التشكيل الفسيفسائي المستخدمة بين النقش على الرخام وبين تعشيق قطع الرخام ببعضها البعض حيث سادت الألوان البيضاء والسوداء، إلى أن جاء في إثره الفنان دومينيكو بيكافومي (١٤٨٦ - ١٥٥١) فأضاف هو الآخر إنجازاً مبتكراً باستعماله إلى جانب لويحات الرخام الرمادي والأحمر.

وكما قدمت كان نيقولو بيزانو قد استُدعيَ إلى سيينا لتشييد منبر كاتدرائية سيينا بعد أن انتهى من عمله بكاتدرائية بيزا بخمس سنوات فعكف هو وابنه جوفاني بيزانو وأرنولفودي كامبيو عليه حتى فرغوا منه بعد سنوات ثلاث في عام ١٢٦٨. وفي هذا المنبر أخذت تأثيرات النماذج الرومانسكية التي شاعت في منبر كاتدرائية بيزا في التضاؤل

على حين طغت أفكار التجديد والإبداع التي كانت قد اختمرت في ذهن نيقولو. وتتجلى روعة هذا العمل الجماعي ثراء وتنوعاً في النماذج البشرية الثلاثمائة والنماذج الحيوانية السبعين التي تكسو المنبر، ولعلّها خير ما بلغه فن النحت الإيطالي خلال القرن الثالث عشر. وعلى الرغم من إضافة الدرج الحلزوني والقاعدة الأنيقة الوقور في منتصف القرن السادس عشر، فقد ظل "منبر الحق" محتفظاً بوحدته المنسجمة مع التصميم العام.

وفيما بعد شيّد البابا بيوس الثالث تخليداً لذكرى عمه البابا بيوس الثاني [وكلاهما من بين البابوات الستة المولودين في سيينا] بهواً ملاصقاً للكاتدرائية لاستخدامه مكتبة، وهو مخصّص الآن لحفظ المخطوطات المرقّنة النفيسة، ويضم لوحات جدارية عشر رائعة رسمها الفنان الشهير بنتور كيو بين عامي ١٥٠٢ و١٥٠٩ لم يبق منها إلا خمس من صنعه. وفي طرفي البهو مصليان أحدهما على اليسار مكرّس ليوحنا المعمدان الذي نحت دوناتللو تمثاله الشهير والآخر على اليمين مكرس لعذراء النذور صمّم هيكله فنان عصر الباروك الخالد لورنزو برنيني.

دوتشيو دي بوننسنيا (١٢٥٥ - ١٣١٩)

إذا كان الهدف الذي سعى وراءه المصوّرون الفلورنسيون هو تمثيل الشكل والحركة، والمصوّرون البنادقة هو الروعة والإبهار وتناغم الألوان، فإنّ مصوّري وسط إيطاليا نادراً ما كانت ألوانهم تنفذ إلى الإحساس وتدفئ القلوب باستثناء أعمال سيموني مارتيني وبيروجينو ورافائيل، كما لم يلتفت أيّ منهم إلى مسائل الشكل والحركة باستثناء سنيوريللي، ورغم ذلك كله ذاع صيتهم وتألّقت أسماؤهم بين مصوري عصر النهضة.

وكان جوفاني بيزانو قد أعدّ نسخة مطابقة إلى حد بعيد لتمثال فينوس الكابيتولينوس [أو فينوس الحيية أو الخَفِرة] تجسيداً لفضيلة العفّة فوق منبر الكاتدرائية بسيينا الذي أنجز ما بين عامي ١٣٠٠ و١٣١٠ ويُعدّ أحد إرهاصات عصر النهضة المثير للدهشة في تاريخ الفن كله. والحق إن تمثّل جوفاني بيزانو نبيّ الفن القوطي الإيطالي هذا النموذج الكلاسيكي الخالص كان جموح خيال فذّ بغير نظير. وتكمن وسيلته في إضفاء الروح المسيحية على فينوس في لفتة رأسها وفيما يتجلّى من تعبير على أساريرها، فبدلاً من أن تتجه ببصرها صوب نفس اتجاه جسدها كاشفة عن انشغالها بحاضرها، تدير رأسها فوق كتفها متطلّعة ببصرها إلى أعلى وتثني ذراعها اليمنى ليستقر كفها فوق بطنها حتى تكاد تحجبها، فتجتذب نظر الرائي نحو رأسها. وبهذه الوضعة يكون جوفاني بيزانو قد ابتكر إيماءة لم تلبث أن غدت التعبير المعترف به عن الشوق إلى العالم الآخر، غير أن الإفراط في تكرارها فيما بعد أفقدها معناها. وبطبيعة الحال لم يكن هذا النمط الذي ابتدعه

جوفاني متّفقاً مع روح عصره، وكان لا معدى عن الانتظار قرناً من الزمان قبل أن يصبح الجمال العاري شيئاً مختلفاً عن الصورة التي تجلّى فيها آدم وحواء عند بدء الخليقة حين كان الجسد العاري تجسيداً لأحد الدوافع النفسية الكامنة في أعماق الإنسان. فلقد ظلّت فينوس أمداً طويلاً تجسيداً للشهوة فحسب قبل أن تجتذب الإعجاب إلى ما ترمز إليه من سمات سماوية، حتى ذهب المثّال فيلاريتي **Filarete** في مقال له عن الفن إلى تصوّر حديقة للرذائل تحتل فينوس فيها بؤرة الاهتمام، وهو المظهر الذي بدت به في كافة المنجزات الزخرفية المعبّر عن الخيال الشائع وقتذاك.

ولم تلبث فينوس أن نفضت عنها ما لحق بها من هوان العصور الوسطى، وهي وإن كانت قد نفضته بوسائل العصور الوسطى نفسها إلا أن رؤية مخلّصيها كانت مع ذلك رؤية كلاسيكية. فقد بدأت بعض البشائر المرهصة بعصر النهضة في الظهور، منها محاولة بعث فينوس الكلاسيكية من جديد لا سيما بعد أن توالى العثور على تماثيلها في كافة أنحاء إيطاليا مطمورة تحت سطح الأرض، وما أكثر ما كان يعثر عليها بين الحين والحين مصادفة خلال العصور الوسطى. ويصف لنا المثّال "جيبرتي" في كتابه عن النوادر التاريخية واحداً من أمثال هذه الاكتشافات وقع في منتصف القرن الرابع عشر بمدينة سيينا حين عثر على تمثال لفينوس بتوقيع الفنّان ليسيبوس ابتهج به الأهالي ونصبوه وسط المدينة وسجّله رسماً أمبروزيو لورنزتي مصورهم الرسمي، غير أن تحطيم الصور والتماثيل كانت لا تزال قارّة في النفوس، فلم يلبث التمثال أن اقتلع من مكانه خشية حلول الكوارث بسببه، وبعثت به سيينا إلى دويلة

فلورنسا المعادية ليدفن في ترابها لعل اللعنة المصاحبة له تحل بأهل فلورنسا، ولا يغيبن عن بالنا أن قرار اقتلاع التمثال والتخلّص منه لم يتخذ بسبب عريه بل لأنه صنم وثني.

على أن أشكال الرجال العراة لم تختف تماماً من أوروبا المسيحية خلال الحقبة نفسها إذ كانت تطل بين آونة وأخرى باعتبارها صدى لإعجاب قديم أخذ يفقد معناه بالتدريج لولا ذلك الحنين الذي أحسّه البعض نحو ما كان للعري من سحر خمد أواره منذ عهد بعيد. ولم يظهر الشكل الأبولوني المثالي بعد ذلك إلا نادراً قبيل الفجر الواعد بعصر النهضة، إذا جاز من الناحية الشكلية البحتة اعتبار الجسد العاري المجسِّد للفتوة الذي أنجزه بيزانو فوق منبر الحق بمبنى معمودية بيزا تمثيلاً لأبوللو. فمع أنه أشد غلظة من النموذج المتأغرق إلا أنه يخضع خضوعاً تاماً للأنماط اليونانية خلال القرن الخامس ق.م. وإن افتقر إلى إحساس الفنان بالجمال الجسدي، ذلك الإحساس المرفوض الذي ظلّ يعدّ لفترة طويلة رجساً من عمل الشيطان، حتى لقد احتاج الأمر إلى ما يقرب من قرن ونصف قرن قبل أن يعود الجسد الإنساني فيشغل الأذهان بجماله من جديد ويصبح موضوعاً فنياً متاحاً، وهي الظاهرة التي تعتبر معجزة عصر النهضة العصيّة على التفسير. ولقد نلمح لهذه الظاهرة إرهاصات في التصوير القوطي هنا وهناك في مطلع القرن الخامس عشر تبدّت في لفتة عنق هنا أو انثناءة ذراع هناك.

ونحن في كل مرة تقع أبصارنا على لوحة مصورة نحتفظ في ذاكرتنا بقدر من أشكالها وألوانها، وما يلبث هذا الطيف الحاضن أشكالاً ساكنة وأخرى مفعمة بالحيوية أن يتخذ شكل الصور المرئية التي

تراود الأذهان المختلفة بدرجات متفاوتة، فنسترجعه لنرى بعين الخيال ما قد رأيناه بعين الحقيقة من قبل. وقلما يفطن بعضنا إلى وجود هذه الصور المرئية رغم علمنا بوجودها، على حين يستدعي البعض الآخر بخياله أطيافاً محددة مصحوبة بجدة المشاعر نفسها التي تثيرها رؤية الموضوع المصور، أما الفريق الثالث فلا يكادون يطبقون أجفانهم حتى تترى أمامهم الأشكال الغائبة بنفس الحيوية والحرارة التي انطبعت في شبكيات عيونهم حينما رأوها. موجز القول إن كلّاً منا يختلف عن الآخر في غزارة ما تحتفظ به ذاكرته من صور مرئية، وبهذا ينقسم الناس إلى فئات ثلاث، تسترجع الفئة الأولى ما سبقت لها رؤيته بطريقة ناقصة أو قد لا تسترجع شيئاً على الإطلاق، وتسترجع الفئة الثانية تلك الصور على نحو مقبول، على حين تسترجع الفئة الثالثة الصور السابقة استرجاعاً دقيقاً. ولعل مسيرة الفن كانت ستغدو شديدة الاختلاف عما هي عليه لو كان الناس كلهم من الفئة الأولى أو الثالثة، فأغلب البشر ينتمي إلى الفئة الثانية، أولئك الذين يسترجعون الصور على نحو مقبول، فإذا ما ذكر أمامهم اسم شيء ما، لا تلبث أن تتجمع في أذهانهم صورته التي قد تكون مبهمة أو مراوغة دون أن تكون مُقنعة.

والفن العظيم ليس محاكاةً "فوتوغرافية" للطبيعة كما هي، وإنما هو ترجمة صور ذهنية للأشياء تمليها قدرة الفنان. وحين افترض العلامة بيرينسون وجود شخص غير قادر على استذكار الصورة الذهنية لشيء ما أو لشخص رآه من قبل، وتساءل عمّا يؤدّيه الفن له من عون، ميّز بيرينسون بين جانبين للتصوير، جانب اصطلح على تسميته بالزخرفة

Decoration وجانب اصطلح على تسميته بالتوضيح أو التصوير الإيضاحي Illustration.

أما الزخرفة فقصد بها كل عناصر الصورة التي لا تَمُتّ إلى موضوعها بصلة مباشرة كالأشكال والأضواء والظلال والألوان وما يموج بها من حركة، أي العناصر الفنية الممثّلة في الصورة والتي يمكن الحكم عليها منفصلة عن الموضوع المصور. وأما التصوير الإيضاحي - وهو مفهوم خاص ببيرينسون أيضاً - فكان يعني به صلة الصورة بالموضوع، أي علاقة الصورة بالواقع الأصلي سواء كان ذلك تحويراً أو محاكاةً واقعية. فالتصوير الإيضاحي المقصود هنا ليس مجرد محاكاةً صادقة لشيء في العالم الخارجي وإنما هو محاكاة ما في مخيّلة الفنان من رؤية قد ينفرد بها أو يشاركه فيها غيره من الفنانين أو النظارة. ذلك أن اللوحة المصورة تخاطب الحواس بإحدى وسيلتين: وسيلة العناصر الفنية الكامنة في الأسلوب الفني للمصور، ووسيلة المثال الذهني في مخيّلة الفنان الذي تكون الصورة ترجمة له فتقع عين المشاهد لا على محاكاة للواقع بل على محاكاة لرؤية خاصة للواقع هي رؤية الفنان.

ولم يكن مصوّرو وسط إيطاليا من بين أعظم المصوّرين قدرة على النفاذ إلى الأعماق بل كانوا أعظمهم قدرة على التصوير الإيضاحي Illustrators، فإذا نحن نراهم يبعثون النشوة والرضا في المشاهدين بنقلهم الحقيقة المرئية إلى عيونهم من خلال أذواقهم وخيالهم أو أي ملكات أخرى يمتلكونها تترجم الحقائق المرئية بتعبيرهم الخالص، وإذا هم يصوّرون رؤى تمثّل أماني حقبتين متميّزتين ومُثُلهما، أولاهما حقبة العصور الوسطى التي لم تعد تجذب الناس إليها ذلك الجذب

القائم على "التصوير الإيضاحي" مما جعل مستواها يهبط إلى مستوى الوثائق الجامدة التي عفى عليها الزمن، أما الحقبة الثانية فهي التي ما نزال نعيش في أحضانها، فما فتئت الآمال والمُثل التي كانت تحرّك رافائيل وأضرابه منذ خمسة قرون هي نفس الآمال والمُثل التي تحرّكنا اليوم.

ولقد استطاع المنهج البيزنطي **Maniera Bizantina** الذي ابتكر لتصوير الأيقونات والذي أخذ ينقرض تدريجياً في إيطاليا أن يظل قائماً بعض الوقت في سيينا، فمن التراث الإغريقي المتوارث في التصوير البيزنطي استمد فنانو سيينا رشاقة الشخوص، ومن العناصر الشرقية في التصوير البيزنطي استلهموا الألوان المتألّقة وخاصّة الخلفيات المذهّبة والثياب الأرجوانية، وشيئاً فشيئاً لقن مصوّرو سيينا عن المصورين الفلورنسيين والفلمنكيين الأكثر تقدّماً كيفية توزيع الشخوص وتنسيقها ضمن منظر طبيعي واقعي وإسباغ الحركة عليها.

هكذا كان التصوير فنّاً مزدهراً قرب نهاية القرن الثالث عشر بين أسوار مدينة سيينا الناعمة الساحرة، وكانت الزهرة الأولى التي انبثقت منها كل بذور فن سيينا الشهيرة هي موهبة الفنان الخالد دوتشيو دي بونسنيا **Duccio di Buoninsegna**، الذي توفرت فيه كل ما كانت تتطلبه العصور الوسطى في المصورين، وهو أن يعيد الفنان كتابة قصص المسيح المخلّص والعذراء البتول من خلال "الكتابة التصويرية" **Pictograph**، أعني الرسم عن طريق مصطلحات متواضع عليها شديدة الإحكام بحيث يستوعبها المشاهد مهما بلغت درجة أُمّيته. ولما كانت هذه "الكتابة التصويرية" تقدم ضمن ما يقدم من عطايا وهدايا

نذوراً للكنيسة، دفع ذلك الفنانين إلى أن يضفوا عليها من فنون المهارة والبراعة والتذهيب ما يأخذ بالألباب كي تشدّ الأنظار بتألّقها. ولم يكتف دوتشيو بإنجاز هذه الكتابات التصويرية في أبهى حلة جمالية بل زاد فأسبغ بمواهبه الفريدة على ما يصوّره من قصص كل ما كان يستشعره من قيم جمالية، ومن ثم ارتقى بجمهور مشاهدي أعماله إلى مستوى إدراكه هو. فلقد كان دوتشيو يمتلك قدرة غير محدودة على 'التصوير الإيضاحي' المهيب، أعني نقل الحقيقة المرئية إلى عين المشاهد من خلال ذوقه ومخيّلته وعبر براعته التعبيرية وأمانته في التفسير وعمق مشاعره وجلال الفكرة التي ينشدها، فضلاً عن قدرة متميزة على تمثيل الشكل والحركة وترتيب الشخوص وتنسيق المجموعات.

ونحن إذا تأمّلنا لوحة 'خيانة يهوذا للمسيح٤٧) The Betryal of Christ. فيما كان رؤساء كهنة اليهود يتشاورون في كيفية التخلّص من المسيح هبط عليهم يهوذا الإسخريوطي أحد تلاميذ المسيح عارضاً أن يُسلّمه إليهم نظير ثلاثين قطعة من الفضة لا تتجاوز قيمتها الآن ستة جنيهات. واتفق معهم على أن يدلّهم عليه في الظلمة الحالكة – التي لن يتبيّنوه فيها – بالاقتراب منه وتقبيله. وبينما كان المسيح يحادث تلاميذه إذا بجمع غفير من جند الرومان المدجّجين بالسيوف وحرس الكهنة المزوّدين بالعصي ينقضّون عليهم. وتقدم يهوذا من المسيح فقبّله وهو يُقرؤه السلام، فعاتبه يسوع متسائلاً عما إذا كان قد جاء لتحيته وتقبيله أم ليخونه ويُسلمه لأعدائه. ومن ثم صارَت قبلة يهوذا تُضرب مثلاً لاستخدام أسمى مظاهر المحبة – وهي القبلة – في أحطّ الغايات، وهي الغدر والخيانة. ولم يقاوم المسيح معتقليه بل أسلم نفسه لهم عن

طواعية. وعندما تخلّى عنه حواريوه وفرّوا كان تـركهم إيـاه في أحلـك الظروف وهـم أقرب الناس إليه مما ضاعف آلامه. وحين استيقن يهوذا من أن الحكم بموت المسيح نافذ لا محالة نَـدم وردّ الـثلاثين قطعـة مـن الفضة إلى رؤساء الكهنة معترفاً بجريمته وبأنـه قـد تـسبّب في إهـدار دم بريء. (م.م.م.ث). "لدوتـشيو لأخـذنا العجـب مـن ذلـك التماسـك والجلال اللذين أضفاهما دوتشيو علـى الكتلـة الـتي يتوسـطها المـسيح وتعلوها شجرتان تبدو مجموعة الشخوص دونهما قزمية غليظـة فجّـة. ويلفتنا أن الشخصية الرئيسية في هـذه المجموعـة وهـو المـسيح تنتـصب مباشرة تحت الشجرة التي تحتل بؤرة التكوين الفنّي كله. ولا تقوم هـذه الشجرة بتجميع كل الخطوط كي تتلاقى فوق رأس المسيح فحسب بل هي بحركتها المستمرة لأعلـى ترتفـع أيـضاً بقامتـه، علـى حـين تلعـب الحراب والمشاعل غير المتوازية التي يحملها الجند الرومان دوراً رائعـاً في إضفاء الجلال على المشهد كله.

وفي صورة "المسيح فوق جبل التجربة The Temptation of Christ المسيح على جبـل التجربـة. علـى أثـر قيـام يوحنـا المعمـدان بتعميد يسوع ولّى وجهه شطر البرّيّة وأقام أربعين يوماً بلياليها قـضاها في الصوم والعبادة حتى غالبه الجوع فتراءى له إبلـيس وتحـدّاه ليحيـل الحجر خبزاً إن كانَ حَقاً إبناً لله فَأجابه: "ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان بل بكل كلمة تخرج من فم الله". ثم انطلقا إلى المدينة المقدسة فلما صعدا فوق سطح الهيكل قال له إبليس: "اقـذف بنفـسك وسـتتلقّفك الملائكـة بأيـديهم إن كُنـت حَقّـاً ابـن الله"، فقـال لـه يـسوع: "لا تختـبر الـرب في ألوهيته". ثم يمضي به إبليس إلى قمة جبل عال حيث أراه ممالـك العـالم

جميعاً وعرض عليه أن يملّكه إياها إن سجد له. فانتهره المسيح بقوله: "اغرب عني أيها الشيطان فلست أسجد لغير الله". (م.م.م.ث). " من لوحة "المايستا" أو "تجليس العذراء" (١٣٠٨) نرى شخوصه الوقورة تتهادى فوق التلال الناتئة والمعمار المنمنم والخلفية المذهّبة المتوهّجة وكأنها أطياف من عالم عتيق سحيق.

وقد يحار القارئ فيتساءل: إذا كان دوتشيو بمثل هذه القدرة الرائعة على الإدراك، وبمثل هذا العمق في مشاعره، وبمثل هذه البراعة في نقل الحقائق المرئية إلى أشكال تستحوذ على رضانا، وإذا كان بالإضافة إلى كل هذه المزايا "كفنان موضّح" من الطراز الأول قادراً على إمتاعنا بما تنطوي عليها مصوراته من روعة حسية، وإذا كانت تكويناته الفنية قد ظلت راسخة دون أن يباريه فيها فنان آخر باستثناء رافائيل، وإذا ما كان قادراً على أن يحرك فينا نشوة الإحساس بما ينطوي عليه الفراغ، فلماذا إذن لم نسمع اسمه يتردد كثيراً، ولماذا لم يحظ بمثل الشهرة التي نالها جوتو، فلا بد أن يكون هنالك سرّ ملكه جوتو لم يتوفر لدوتشيو؟ والإجابة هي أنه إذا استطاع الفنان التقاط ومضة من كنه الحياة وتسجيلها تسجيلاً محكماً حاذقاً وتضمينها داخل إطار لوحاته فلا غرابة أن تسكن أعماله عالم الخلود. هذا ما فعله جوتو. أما دوتشيو فلم تمتلك تصاويره هذه الميزة، فلقد كانت أهمية الشكل الآدمي بالنسبة له كما يقول برنارد بيرينسون: "هي الأهمية نفسها التي ظفر بها فوق خشبة المسرح، أي مجرد عضو ضمن التكوين الفني باعتباره عنصراً يثير انطباعاتنا الحسية بالقيم اللمسية والحركية، ومن ثم كان إعجابنا بدوتشيو هو الإعجاب بمؤلّف مسرحي من طراز سوفو كليس لو أنه

قد اعتنق المسيحية، ومضى يهيم على وجهه في مملكة التصوير لنستمتع بعبقريته ونتغذى بتكويناته الفنية البالغة الدقة والسمو، لكن يندر أن نجد في أعماله شيئاً ينقل لنا الحياة نقلاً حيّاً.

وتشاء الصدفة أن يعكف جوتو على تصوير جدران مصلى "آرينا" ببادوا في الوقت الذي عكف فيه دوتشيو على رسم سلسلة أخرى من التصاوير حول الموضوع نفسه ظفرت هي الأخرى بتجديدات فنية وإن جاءت في شكل مختلف، حيث انبرى ما بين عام ١٣٠٨، ١٣١١ يصوّر لوحة هيكل كاتدرائية سيينا التي جاءت أقل ثورية من لوحات جوتو، إذ التزم فيها بمفاهيم طراز العصور الوسطى. ومع ذلك تبوأ دوتشيو مكانة الريادة لمدرسة من مدارس خواتيم العصور الوسطى تميّزت بالأناقة والسمو والحذلقة أحياناً، ومن خلال فناني سيينا من تلامذة دوتشيو انتقل تأثير دوتشيو شمالاً فإذا هو يسهم في ظهور روائع التصوير الفلمنكي خلال القرن الخامس عشر.

ومثلما عقدنا المقارنة بين لوحة العذراء لجوتو ولوحة العذراء لتشيمابويه، جدير بنا أيضاً عقد المقارنة بين لوحة العذراء لجوتو ولوحة "المايستا" [تجليس العذراء] Maesta "تجليس العذراء" هو تصوير العذراء على عرشها والطفل يسوع في حجرها يرفرف عليهما الملائكة ويحيط بهما القديسون. (م.م.م.ث). لدوتشيو. فعلى حين تمثّل لوحة دوتشيو التحسين والتطوير داخل إطار التقاليد دون الخروج على الرقة الصوفية، تمثل عذراء جوتو بوضوحها الإنساني انفجاراً حطّم قيود التقاليد. وتبدو عذراء دوتشيو "ملكة السموات" وهي تتربّع فوق عرشها وتحمل يسوع الطفل على حجرها مكتسيةً ثوباً جليلاً في وقار

مهيب بحجمها الطبيعي الذي يبدو في عيوننا ذا أبعاد روحانية، بينما رفرف من حولها الملائكة وأحاط بها القديسون كأنهم حاشية تتعبّد لها. وقد أطلق أهالي سيينا على هذه اللوحة يوم انتقلت وسط حفل رائع من مرسم دوتشيو إلى الكاتدرائية في ٩ يونيو ١٣١١ اسم "مايستا" الذي يحمل معنى الجلالة. وضمّت لوحة الهيكل هذه وقت إنجازها صوراً صغيرة متعددة بلغت حوالي ثلاث عشرة أسفل اللوحة وست عشرة أعلاها، كما ضم ظهر اللوحة العديد من المشاهد المصورة التي كادت تندثر تفاصيلها حقبة بعد أخرى، منها ما فُقِد ومنها ما استقر ببعض المتاحف.

ونحن إذا أخضعنا أسلوب دوتشيو إلى مقاييس الحاضر لقضينا بأنه فنان غير واقعي، أما إذا ضاهيناه بإحدى رائعات التصوير البيزنطي التقليدي لتجلّى لنا على الفور السرّ وراء ظفر دوتشيو بإعجاب معاصريه، ذلك أنه قد أضفى الطابع الإنساني على تقليد متوارث دون أن يتخلّى عن أناقته وشموخه. وأغلب الظن أن موضوع العذراء جالسة على عرشها تحمل الطفل يسوع قد رسم بالقسطنطينية قبل ظهور لوحة "المايستا" بقرن من الزمان، لكننا نلجأ إلى هذه اللوحة على سبيل المقارنة باعتبارها تمثل التقاليد البيزنطية التي استمرت طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، فنرى أن الكثير مما يمكن إلحاقه بأسلوب دوتشيو موجود في التصوير البيزنطي من حيث انطواؤه على الترفّع عن نواميس الحياة العادية واحتشاده بالتذهيب سماوي الطابع. غير أن العذراء البيزنطية على العكس من عذراء المايستا مجرد صورة رمزية لا تستهوينا، وذلك لعدم واقعية أشكال الفن البيزنطي المتوارث

عن العهد المسيحي المبكر الذي استنكر واقعية الفن الكلاسيكي الوثني، فإذا بآباء الكنيسة يؤثرون التمثيل الرمزي التجريدي عند تناول قصة المسيح. على أن الزمن ما لبث أن قضى على هذه الرموز الإصلاحية حين انحنى القديس فرنسيس أمام الطبيعة محيّياً باعتبارها آيات تفوح بروائح المحبة الإلهية الكلية، ولم يلبث الفنان هو الآخر أن تطلع إلى الطبيعة من منظور جديد بعد أن ظلّ تمثيل الأشياء بأسلوب طبيعي - ولا سيما الشكل الآدمي - مهملاً قروناً طويلة، فجاء جوتو ودوتشيو بأساليبهما المختلفة ليقدما الأشكال المعبرة عن العلاقة الجديدة وبين ما هو إنساني وما هو إلهي.

ويتجلّى لنا خروج دوتشيو عن مأثور التقاليد إذا ما تخيّلنا أنفسنا نتطلع إلى "المايستا" كما تطلع إليها معاصروه. فهو إذا كان قد التزم التزاماً دقيقاً بمصطلحات لم يكن يستطيع الإفلات منها مثل العرش المذهّب المحتضن العذراء والعلاقة بين وضعة العذراء ووضعة طفلها بما في ذلك حركة رأسها والتفاتة وجهها، إلا أننا لا نلبث أن ندرك مع المضاهاة أن عذراء المايستا وإن كانت ما تزال تكشف عن وقارها الجليل فهي مع ذلك تبدو أمّاً مترعة حناناً وهي تحمل طفلها أكثر مما تبدو صورة كهنوتية جامدة. كما نتبين التغيير والتجديد كذلك فيما تحتشد به اللوحة من استدارات ومحاولات ترقيق الأشكال وتجميلها وتلطيف حدتها وإضفاء الطابع الإنساني بأسلوب واقعي، فالأثواب تنسدل بطريقة طبيعية على الرغم من زخرفة حوافّها وأهدابها بالقصب المطرّز. موجز القول إننا بعقد المقارنة بين "المادونا" البيزنطية و"مادونا" دوتشيو نتبين أن الأولى بالقياس إلى الثانية هي مجرد

عجالة تخطيطية وإن كانت عجالة ممتازة. أما إذا انتقلنا إلى المقارنة بين "مادونا" دوتشيو و"مادونا" جوتو، بدا دوتشيو سبّاقاً إلى الحفاظ على التقاليد وبدا جوتو مبتدعاً لأسلوب جديد. على أننا قد نتوقّف أيضاً عند ما جاء على لسان أحد المولعين بتصويرات مدرسة سيينا ساخراً من مادونا جوتو بقوله: "إنه على حين تبدو عذراء دوتشيو ملكة جليلة تبدو عذراء جوتو فلاحة قروية!".

وإذا جازت لنا مقارنة عذراء دوتشيو بعذراء بيزنطة فإن عذراء جوتو تختال متفرّدة، فمن العسير أن نكتشف لجوتو خطّاً قد رُسِم لمجرّد جماله كخط، فخطوطه كلها خطوط محوّطة محدّدة للأشكال التي يرسمها مقاربة للطبيعة بقدر الإمكان، على حين أن خطوط دوتشيو فضلاً عن وظيفتها كخطوط محوّطة إلا أنها مرسومة بغرض إظهار جمالها التجريدي الكامن فيها.

ونحن لا نعرف الكثير عن حياة دوتشيو الخاصة إلا أن ثمة وثائق تثبت أنه على الرغم من الثمن الباهظ الذي تقاضاه نظير لوحة المايستا فقد كان غارقاً إلى أذنيه في الديون، والراجح أنه قضى نحبه مفلساً. وليس ثمة ما يشير إلى أن معاصريه من رجال الفكر قد احتفوا به وضموه إلى زمرتهم بوصفه فناناً مرموقاً بل ظل يعد مثل فناني العصور الوسطى مجرّد حرفيّ نابه. أما ذلك الاحتفاء الشعبي الزاخر بالجيشان بلوحة المايستا، فمردّه إلى أنها لوحة نذرية أثار جمالها إعجاب مشاهديها بمضمونها الروحي السامي الجليل.

لقد كان دوتشيو فنّاناً مشبع الحسّ بحركة إحياء الفن الكلاسيكي القديم التي بدأت في بيزنطة خلال القرن التاسع واستمرت

حتى القرن الثالث عشر، ومن ثمّ يمكن اعتباره آخر كبار فناني العصر القديم، إذ احتذت موضوعاته الدالة وشخوصه النمطية القواعد اليونانية القديمة وإن فقدت على يديه بعض رصانتها على العكس من جوتو الذي يمكن اعتباره أول فناني العصر الحديث. ومثَلُ جوتو بالنسبة لجوفاني بيزانو هو نفس مَثَل دوتشيو بالنسبة لنيقولو بيزانو والد جوفاني، إلا أن دوتشيو استطاع الإيحاء بالروح الكلاسيكية في صورة أشدّ رقّة.

سيموني مارتيني (١٢٨٣ - ١٣٤٤)



لم يقتصر دوتشيو على تدريب أتباعه وفق مفاهيمه وأساليبه هو فحسب، بل دفع المصوّرين الذين جاؤوا إثره - بما قدّمه إلى أهالي سيينا رقيقي العواطف من فنّ استهواهم - إلى أن يمارسوا النهج الفني نفسه الذي حظي على يديه بشعبيّة واسعة وهو التصوير الإيضاحي Expressive Illustration، ولو كان قد هيّء للفنان الرقيق سيموني مارتيني Simone Martini أستاذٌ أقل جبروتاً وتسلّطاً من دوتشيو لانطلقت قدراته على التعبير الفني إلى ذروة التألّق. ومع ذلك نكتشف في قدراته جانباً آخر هو امتلاك حسّ جوتو بالقيم اللمسية وبالدلالات المادية

والجوهرية، وإن اختلفت مُثُلُه التي يعتنقها والرسالة التي يضطلع بها. ولكن سيموني وجد نفسه مكبّلاً بأساليب لا يملك معها فكاكاً، عاجزاً عن الخروج على قوالب دوتشيو، فلم يستطع التعبير عن مزاجه الخالص إلا من خلال التعديلات الطفيفة التي كان يدخلها عليها، فقد وقف أسلوب دوتشيو حجر عثرة أمام سيموني وبخاصة في الموضوعات التي ظلّ كلاهما يتنافسان فيها. ولذلك فنحن مهما بذلنا من جهد لن يتسنّى لنا اكتشاف عبقرية سيموني الذاتية حين نتوخاها في الموضوعات المأخوذة عن الإنجيل والمتميّزة بشدّة الانفعال ووضوح الحركة، وهي الموضوعات التي برز فيها دوتشيو وبلغ بالتعبير عنها أقصى الحدود. والبديل الوحيد أمامنا لاكتشاف عبقرية سيموني هو تجاوز أسوار التعبير الفني إلى مجالات "التصوير الإيضاحي" الفسيحة، ففي تصاويره لآلام المسيح تفوّق التلميذ على أستاذه من حيث التعبير عن القيم اللمسية ومن حيث تمثيل الحركة ومن حيث الجاذبية الآسرة التي تشدّ الأنظار، وإن لم يبلغ ما بلغه دوتشيو في تعبيره عن الحركة، فقد ضحّى بالوقار والجدّية المنشودين لنقل الدلالة الحقيقية لعذاب المسيح في سبيل إيضاح انفعالات غاية في السطحية، مُخضعاً كل شيء لإحساسه الجارف بالفخامة والرشاقة والجمال والأناقة. وتتجلّى لنا روعة سيموني في لوحة "المايستا" المحفوظة بقصر البلدية في سيينا، حيث تجلس "ملكة السموات" وسط حاشية من أطهر القديسين وأرقّ الملائكة يحمل بعضهم ظُلّة فوق رأسها ويركع البعض الآخر عند قدميها خاشعين، بينما يقدّم لها نفر ثالث الزهور، ويضمّهم جميعاً تكوين فنّي بديع شديد الإتقان يتألّق بجمال الوجوه وجاذبية الوضعات وروعة الألوان. ولكي

ينقل سيموني هذا الإحساس بالجمال والجاذبية والروعة كان لا شك يملك وفرة من القدرات تأتي في مقدّمتها عبقرية في اختيار الألوان التي لا يباريه فيها إلا قلة معدودة من الفنانين، كما تميّز بإحساس واضح لافت للنظر بجمال الخطوط بلغ أسمى مراتب الكمال، وهو ما يتجلّى لنا في اللوحة المواجهة للّوحة "المايستا" في قصر بلدية سيينا المعروفة باسم "الفارس جيدو ريتشيو دافوليانی" وقد بدا ممتطياً صهوة جواده في اعتداد وشموخ وكأنهما صنوان ملبساً وزخرفة وتحفّزاً للقتال، مدجّجاً بسلاحه متسربلاً بشُكّة القتال المدرّعة الصفراء المزرودة حول العنق والكتفين والمعصمين والساقين، سيفه في غمده إلى جانبه الأيسر ويمناه قابضة على عصا القيادة، متطلّعاً إلى حومة الوغى التي سوف تشهد معركته الوشيكة ضد جيش بيزا، وذلك من موقع يتوسّط قلعة مونتماسي ومعسكر جنوده. ويلفتنا في هذه اللوحة البديعة النادرة الدرق الجلدي الأصفر المسدل على جسد الجواد الأبيّ الذي وشّاه الفنان بزخارف المعيّنات الزُّرق وفروع النباتات ذوات الزهور الخضر التي غشّى بها أيضاً شكّة القائد المدرّعة في تكوين فنّي بسيط متراصف يأخذ بالألباب ولا تمل العين من التحديق به. ثم أي جمال رهيف وأي حركات ناعمة وأي ألوان رفّافة يمكن أن تبعثها البهجة التي تبثّها فينا لوحة "البشارة" المحفوظة بمتحف أوفتزي، حتى لنخال ونحن نتأمّل معطف الملاك جبريل وكأننا نتأمّل شروق الشمس في عنفوانه على سهل قد غشيته الثلوج. ألا إن سيموني هو أقرب الفنانين الإيطاليين قبل عصر النهضة إلى القلوب.

أمبروزيو لورنزتي (١٣٢٣ - ١٣٤٨)

على أن النزوع الفنّي المحلّي الجارف الذي هيمن على فناني سيينا كان يلقى أحياناً ما يخفّف من غلوائه، فرأينا كيف ملك دوتشيو الحسّ بما له دلالة وبما يحتاجه التكوين الفني من رقّة ورهافة، وكيف تغلّب ولعه بالجمال وبهجة الألوان الرائعة وانسياب الخطوط الرشيقة على ثراء المضامين وعظمتها. غير أن شيئاً من هذا كله لم يكبح جموح الأخوين بيترو وأمبروزيو لورنزتّي Lorenzetti، "فالجمال" الذي شعرا به كان جارفاً و"الشكل" الذي كشف لهما عنه جوفاني بيزانو وجوتو بل والشعور "بالدلالة الإنسانية" الذي حذقاه، كل ذلك ضحّيا به إمّا في سبيل محاكاة الأشياء أو في سبيل تجسيد معان غيبية غامضة. وعلى حين تردّى بيترو لورنزتّي في هاوية سعار التعبير عن المشاعر مُضحّياً بالشكل والحركة والتكوين والعمق والدلالة في سبيل التعبير عن كل ما هو واضح جلي وكل تعبير انفعالي مهما كان هيّناً، لم يهبط أمبروزيو - أفضل الأخوين لورنزتي - إلى مثل ما هبط إليه أخوه. وفي صور أمبروزيو لورنزتي الجذابة بقصر بلدية سيينا الرامزة إلى الحكومة الصالحة والحكومة الفاسدة (لوحات ٥٩ أ، ب، ج، د، ه؛ ٦٠ أ، ب، ج، د، ه) لم يبذل أية محاولة لكي يستخلص الدلالة الجوهرية لموضوعه فيعبّر عنها بأشكال تنقل المغزى المقصود إلينا، على حين كان يكفي جوتو أشكالاً ثلاثة فحسب لا لكي يجعلنا ندرك على الفور كيف تكون الحكومة الصالحة والحكومة الفاسدة بل لكي نستشعرها بأحاسيسنا. لم يُعنَ أمبروزيو إلا بتكوين المشاهد البانورامية الفسيحة الجامعة تتخلّلها شخوص عاجزة عن التعبير عن أنفسها إلا من خلال

لفائف تحمل بياناً وتفصيلاً. فثمة عشرات من القصص تروى بعضها في إثر بعض في ملل ودونما انقطاع تفاصيل ما يجري في الدولة، تارة إبان الحكم الصالح وتارة أخرى إبان الحكم الفاسد. وإذا ما طالع المرء هذه القصص الواحدة وراء الأخرى ألمّ بلا شك إلماماً واسعاً بأساليب الحياة في سيينا خلال القرن الرابع عشر، واستشعر قسطاً لا بأس به من المتعة من طرافة التكوين الفنّي الجذاب غير المعهود، بل ومن المهارة التي نُفّذت بها هذه التصاوير، لكنه لن يظفر قطّ بتلك الإثارة التي تبثّ الحياة في الموضوع المصوّر، كما لا تحقّق رموز الفنان الغامضة ما كان يصبو إليه من تخفيفٍ لأثر هذا النقص في التصاوير التي غدت أشبه بألغاز قوامها الرسوم والرموز.

ساسيتّا وبيكافومي

أما الفنان ساسيتا (١٢٩٢ - ١٤٥٠) Sassetta فقد قدّم إضافة حقيقية إلى تراثنا الإنساني بالعديد من أعماله المصوّرة ذات الجمال الزخرفي الآسر وبمشاهده ذات الجمال الغيبي الخارق، على نحو ما نرى في لوحة "القديس مارتن ممتطياً صهوة جواده" وهو يشطر عباءته بسيفه شطرين يعطي أحدهما لشحاذ لا يجد ما يستر به بدنه، فيظهر له المسيح ليلاً ليقول له: "الذي فعلته بالشحاذ فعلته بي". وفي معرض الحديث عن روعة الجمال الزخرفي ورقّة الألوان في هذه المدرسة لا يفوتنا التزود ممّا أغدقه الفنان دومينيكو بيكّافومي (١٤٨٦ - ١٥٥١) Beccafumi على لوحة "العذراء والطفل" من رقّة ألوان ورهافة إيقاع.

رحلة النموذج الفني لأبوللو وفينوس على مر التاريخ

لّما كان عصر النهضة الذي خصصتُه بهذا الكتاب من بين حلقات موسوعة تاريخ الفنّ بعثاً لكلاسيكية الإغريق كان لا معدى عن أن أعرض ما مرّ به الجسد الإنساني تصويراً ونحتاً ممثلاً في نموذجي أبوللو وفينوس فيما بين العصر اليوناني وعصر النهضة، ونحن نعلم أن هذا العصر الأخير قد احتذى في كلّ ما صدر عنه حذو العصر الكلاسيكي.

ولا يغيب عنّا ونحن نعرض لهذا الموضوع أنه ثمّة فارق بين عُريين: عُري يُنزع فيه عن الجسد كل ما يواريه فيبدو بمفاتنه وعيوبه Naked وعُري يمليه خيال الفنان فيضفي منه على الجسد الإنساني ما يروع ويفتن Nude ليكون "نموذجاً فنّياً" يتّفق وقواعد النسب ومعايير التوازن وتوزيع الكتل في الفراغ. وهكذا يأخذ العري صفة جمالية تأسر الألباب ولا يعود يحمل صفة تثير السخرية أو الخجل. ومن هنا كان الجسد العاري خلال عهود ازدهار فن التصوير والنحت هو الملهم لأعظم الإنجازات الفنية، وحتى في الفترات التي كان تصوير الجسد العاري فيها محظوراً، لم يختف الاختفاء كله بين الفنانين وظلّ موضوعاً لتدريب الناشئين ومظهراً معبّراً عن قدرة الفنّان وموهبته، فإذا بنا نرى مصوّراً عملاقاً مثل فيلاسكيز برغم وجوده في بلاط الملك الإسباني فيليب الرابع الشديد التزمّت يرسم لوحته الشهيرة "فينوس أمام المرآة" وحتى في عصرنا الحالي إذا ما اطَّرحنا جانباً ما أحياه عصر النهضة من التراث اليوناني، وإذا ما تناسينا الموضوعات الميثولوجية، وإذا ما تجاهلنا نظرية المحاكاة، فما زال الجسد العاري في الفن يحتلّ مكانه وإن خضع

لبعض التحوير والتغيير، ولكنه ما انفكّ صلتنا الوثيقة بالمنجزات الكلاسيكية.

والجسد العاري شكل من أشكال الفن ابتكره الإغريق في القرن الخامس ق. م. مثلما ابتكر الإيطاليون فن الأوبرا في القرن السابع عشر، ومن ثم فإن الجسد العاري ليس "موضوعاً" من موضوعات الفن بقدر ما هو "شكل" من أشكال الفن، ولما كانت العين لا تشبع من النظر إلى الجسد الإنساني العاري لذلك فهي تنتشي برؤيته مصوّراً أو منحوتاً، والفنان حين يصوّر نباتاً أو حيواناً إنّما يصوره كما هو في لحظته وواقعه، بينما هو في مواجهة الجسد البشري يكون حرّاً مطلق اليد غير مقيّد بشكل محدّد أو ملزم بالمحاكاة الدقيقة، يستظهر ما شاء مما هو خاف وراء ملامح الجسد ويجمّل فيه ما حلا له التجميل.

وكما لم تطرأ فكرة تصوير الجسد العاري لذاته على أنه موضوع جدير بالدرس والتأمّل قطّ عند الصينيين واليابانيين، كذلك كانت هذه هي النظرة إليه في أذهان أهل الشمال الأوروبي القوطي، غير أن المصوّرين الألمان عندما اكتشفوا مدى تقدير الإيطاليين للجسد العاري في عصر النهضة لم يلبثوا أن صوّروه على نحو يساير تطلعاتهم. وقد كان من الطبيعي أن يكون لهم نموذجهم الإنساني العاري الخاص الذي يستجيب لأحاسيسهم الفنية، وإذا الفنان الألماني ألبرخت دورر يكشف بتجاربه ودراساته ومحاولاته الفنية عن مدى ما في هذا النموذج من اصطناع، إذ كان انطباعه التلقائي إزاء الجسد الإنساني العاري مزيجاً من الفضول والنفور في آن، وكم من دوائر وأشكال هندسية عكف

على رسمها قبل أن يوفّق إلى تقديم انطباعه الخاص عن الجسد الإنساني بما يراه فيه من معايب، وإذا هو يجعل منه صورة فنية مقبولة.

على أن الجسد العاري لم يحتل مكانته الرفيعة نحتاً وتصويراً إلا على ضفاف البحر المتوسط وإن يكن أحياناً ما تعرّض إلى تشويه مقصود، فرأينا الإتروسك رغم أنّهم يدينون بمعظم فنّهم إلى اليونان يزخرفون توابيتهم بتماثيل موتاهم ذات البطون المنتفخة بأكراشها بأسلوب قد يصيب أي يوناني من اليونانيين القدامى بالفزع، كما رأينا العصر المتأغرق والعصر الروماني يقدّمان تماثيل مختلّة النسب للرياضيين العراة. وقد اعتدنا خطأً اعتبار الفن البيزنطي استمراراً للفن اليوناني، بينما الواقع أن تماثيل العراة في الفترة ما بين العصر الروماني ومطالع عصر النهضة في حوض البحر المتوسط كانت قليلة نادرة، كما كانت منبتّة الصلة بالأشكال الكلاسيكية. ومع ذلك كانت روائع الفن الكلاسيكي لا يزال لها وجودها خلال مرحلة لا يستهان بها من تلك الحقبة التي امتدّت ألف سنة، فما أكثر تماثيل الأجساد العارية التي كانت تحيط بالناس وقتذاك، ولعلها كانت تفوق عدداً ما وصل إلى أيدينا. ومن المعروف أن الإمبراطور ثيودوسيوس نقل تمثال فينوس من كنيدوس لبراكستيليس إلى القسطنطينية خلال القرن العاشر ولم ينفك الناس عن الإعجاب بها، كما بدا الجسد العاري في الملاعب بين الرياضيين وفي حلبات سباق المركبات وفي الكنائس بين العمال والبنّائين أنصاف العراة. ومن ثم كانت الفرص مهيّأة أمام الفنانين لمشاهدة الجسد العاري واستلهامه في منجزاتهم، غير أن رعاة الفن حالوا دون هذا المنحى لأسباب عديدة، منها خشية الردّة إلى الوثنية،

ومنها انتشار بدعة التنسّك والرهبنة، ثم تـأثير مـا تـسرّب مـن صـدى تحريم العقيدة الإسلامية المجاورة للنحت والتصوير. وفي الحق إن الجسد العاري قد جَمُد عن أن يكون موضوعاً من موضوعات الفن قرناً قبـل أن تغدو المسيحية هي الدين الرسمـي في الإمبراطوريـة الرومانيـة، أمـا خلال العصور الوسطى فلم تتح الفرصة لتصوير الجسد العـاري إلا في الزخارف الدنيوية وفي الموضوعات الدينية التي تتناول بدء الخليقة ويوم الدينونة فحسب.

وكما أسلفت فإن السعي نحو الجمال الجسدي يكمن في عرضـه مجملاً دون مراعاة المحاكاة الأمينة، وهـو مـا أكّـده أفلاطـون في عبارتـه الشهيرة: "إن الفنّ يتمّم ما تعجز الطبيعة عن إنجـازه، والفنّـان هـو مـن يكشف لنا عما عجزت الطبيعة عن الإفصاح عنـه". ووراء هـذا الـرأي فكرة فلسفية تدور حول وجود "مَثَل أعلـى" لكـل كـائن في الحيـاة، ومـا الظواهر الطبيعية إلا محاكاة تتفاوت قرباً أو بعـداً عـن المثـل الأصـلية. فكلّما توجّهنا بالنقد إلى شكل مـن الأشـكال لِنَـصِفه بطـول العنـق أو انكماش الصدر أو ترهّل الخـصر نكـون قـد اعترفنـا في حقيقـة الأمـر بوجود المثل الأعلى الجمالي. وثمّة تفسيران لهذا المثل الأعلى الجمـالي قد لا يفوز أوّلهما بالرضا الكامل بينما يشوب ثانيهما بعض الغموض، ويفترض الأول أنّه ما من جسد بشري يحمـل صـفات الكمـال كلـها، ومن ثم كان على الفنّان أن يختار أكمل الأجـزاء وأجملـها مـن أجـساد متعدّدة ويوائم بينها في شكل واحد، وهو ما لجـأ إليـه الفنـان اليونـاني زوكسيس Zeuxis عندما شكّل صورة أفروديتي مُستوحياً أجمل خمـس عذارى في مدينة كروتونا، وهو مـا يـثير فينـا التـساؤل عـن كنـه ذلـك

النموذج المثالي الذي بمقتضاه انتقى زوكسيس أو اطَّرح أذرع عذراواته الخمس وأعناقهن وصدورهن. ويذهب ألبرخت دورر فيما بعد إلى ما هو أبعد من هذا، فيعترف بأنّه استلهم أجساد أكثر من ثلاثمائة فتاة. وحتى إذا افترضنا وجود مثل هذه السمات المثالية في بعض الأفراد فإنه يتعذّر علينا جمعها في كيان واحد، إذ أن جمالها مرتبط بوجودها في موضعها الأصلي فإذا نزعناها منه جرّدناها من إيقاعها الحيوي الذي يمدّها بما تتّصف به من جمال.

والتفسير الثاني للمثل الأعلى الجمالي - وهو ذلك النمط الذي ظهر في اليونان في السنوات ما بين ٤٨٠ و ٤٤٠ ق. م. وزوّد الفنانين منذ عصر النهضة حتى عصرنا الحالي بالنموذج الأكمل هو ما نعرفه عن مدى ولع الإغريق بالرياضيات، إذ لا يخلو أي فرع من فروع الفكر اليوناني من الالتزام بالنسب القابلة للقياس التزاماً يبلغ حدّ العقيدة، فلقد ولعوا منذ عهد بيثاجوراس المبكّر بالأشكال الهندسية الملموسة، وإذا كان جوهر الفن كلّه نوعاً من أنواع الالتزام، فلقد التزم الإغريق بما يسمّى "الأرقام المتساوقة" Harmonious Numbers التي أفصحت عن نفسها في كل من النحت والتصوير، وإن غمض علينا كيف توصّلوا إلى ذلك على وجه الدقّة. فقانون الفنّان بوليكليتيس غير مدوّن، وقواعد النسب التي وصلتنا عن طريق المؤرّخ بلينيوس وغيره من الكتّاب القدامى قواعد أوّلية إلى حدّ بعيد، غير أن ثمّة عبارة قصيرة مبهمة وردت في كتاب المهندس فتروفيوس كان لها أثر حاسم على عصر النهضة بأسره، ففي مستهل كتابه الثالث الذي يصف فيه قواعد تشييد واجهات المباني المقدّسة يفاجئنا بوجوب اتخاذ هذه المباني النسب

الإنسانية التي ينتقل إلى تحديدها مباشرة، ثم ينتهي إلى أن جسد الإنسان هو النموذج الأمثل للنسب الصحيحة، لأنه إذا ما بسط الإنسان ذراعيه وساقيه احتواه الشكلان الهندسيان المثاليان وهما المربّع والدائرة. ولقد ظفر هذا الرأي من أهل عصر النهضة باهتمام شديد حتى بات أساس فلسفتهم الفنية، إذ زوّدهم بالإضافة إلى السلّم الموسيقي بالرابطة بين الأساس العضوي للجمال والأساس الهندسي له الذي كان وما يزال حجر الأساس للفلسفة الجمالية. ومن هنا كانت تلك الوفرة من الأشكال التي تصوّر شخوصاً داخل مربّعات ودوائر المصاحبة للأبحاث والدراسات التي تدور حول العمارة أو الجماليات منذ القرن الخامس عشر حتى السابع عشر.

ومع أن "الإنسان الفتروفي" Como - Vitruvius (نسبة إلى فتروفيوس) قد ظهر قبل ليوناردو دافنشي إلا أن ليوناردو هو الذي قدّم لنا أروع صورة له بل وأقربها إلى الصحّة مخالفاً فتروفيوس في موضوعين هيّنين في الوقت الذي احتذاه غيره من المصورين محاذاة حرفية. ولا أعني بذلك أن "الإنسان الفتروفي" الذي رسمه ليوناردو هو أشدّ رسومه جاذبية، فما كانت التركيبة الفتروفية للجسد الإنساني ضرورة لا غنى عنها للاستحواذ على إعجاب الناس. والدليل على أن النسب الفتروفية ليست شرطاً لبلوغ الجمال المثالي هو أحد رسوم ألبرخت دورر المسماة نميسيس (ربة الانتقام والسخط في الأساطير اليونانية) Nemesis التي أنجزها عام ١٥٠١ بعد أن فرغ من مطالعة كتاب فتروفيوس، فطبّق في هذا الرسم النسب التي نادى بها فتروفيوس بحذافيرها فضلاً عن أنه قد استمدّ موضوعه من قصائد بولتزيانو، وهو

الشاعر الإنساني المذهب نفسه الذي ألهم بوتتشيللي لوحة "مولد فينوس" وألهم رافائيل لوحة "جالاطيا" كما سنرى بعد. وبرغم ذلك كلّه لم يوفّق دورر إلى بلوغ المثل الأعلى الكلاسيكي في رسمه. وإذا كان قد قارب هذا الهدف فيما بعد فلكونه قد زاوج ما بين تقنيته الذاتية وبين النماذج الكلاسيكية، فلم تكن الدوائر والمربّعات التي استنفدت الكثير من جهده ووقته هي التي يسّرت له استخدام النسب الكلاسيكية، وإنما هو تطبيقه لهذه النسب عن تأثر "بالصور المثالية" التي رسمها الشاعر بولتزيانو لأبوللو البلفدير ولفينوس قصر مديتشي. وبعد عام ١٥٠٧ كفّ دورر عن محاولة فرض الأشكال الهندسية على الجسم الإنساني، وانبرى يستنبط المقاييس المثالية من الطبيعة التي أوصلته بدورها إلى نتائج تختلف إلى حدّ ما عمّا توصّل إليه من تحليل للمنجزات القديمة. وكان دورر حريصاً على أن يؤكّد في أبحاثه أنّه لا يدّعي الوصول إلى المثل الأعلى الكامل، فليس في إمكان أحد في الوجود أن يدلي بحكم نهائي عمّا ينبغي أن يكون عليه أجمل شكل للإنسان، فلا يستطيع ذلك غير الله وحده. وهكذا يكون أكثر من شُغِل بين الفنانين بالنسب المثالية قد هجرها في منتصف الطريق، كما أثبتت منجزاته اللاحقة أن كمال الجسد الإنساني العاري لا يرجع إلى الالتزام بالنسب وحدها، فلن يكون بوسع الفنّان تشكيل الجسد العاري الجميل من خلال تطبيقه للقواعد الرياضية وحدها، كما أنه لن يستطيع في الوقت نفسه تجاهلها، فهي كامنة في تلافيف مخّه سارية بين أنامله، يعتمد عليها في النهاية شأنه شأن المعماري.

وكان ميكلانجلو بوصفه رسّاماً فذّاً للعراة ومهندساً معمارياً لا يفتأ يردّد كلمة **Dipendenza** كلّما شاء التعبير عن إحساسه "بالعلاقة المتبادلة بين أجزاء الجسد الإنساني والمعمار" فالجسد العاري في تصوّره شأنه شأن المبنى يمثّل توازناً بين التصميم المثالي والحاجة الوظيفية، فلا يمكن لمصوّر الأشكال الإنسانية أن ينسى أحد مكوّنات الجسد الإنساني، مثله مثل المعماري الذي لا يمكن بدوره أن يفوته تشييد ما يرتكز عليه سقفه أو أن يغفل عن أبواب المبنى ونوافذه.

ولّما كانت الأشكال والوضعات قد اتخذت تنويعات عصيّة على الحصر على مدى الزمن، فإن أكثر ما نلحظه من تغيّرات هو الذي جرى بالتحديد في نسب الجسد الأنثوي فيما بين العصرين اليوناني والقوطي. فعلى سبيل المثال كانت وحدة القياس في الجسد الأنثوي الإغريقي العاري هي المسافة بين نهدي المرأة التي ينبغي أن تكون هي المسافة نفسها بين ما تحت الثديين إلى السرّة، ثم هي نفسها من السرّة حتى ملتقى الفخذين، على نحو ما نرى في تمثال فينوس من ميلوس وظلّت هذه النسبة واجبة التطبيق خلال العصر الكلاسيكي كله بل وحتى القرن الأول الميلادي. وإذا ضاهينا الأشكال الكلاسيكية بجسد عار أنثوي من العصر القوطي خلال القرن الخامس عشر مثل صورة حواء للفنان الفلمنكي مِمْلَنْك أو فينوس للمصوّر الألماني كراناخ اتضح لنا أن العناصر والمعالم واحدة متشابهة، وأن النمط الأصلي للجسد الأنثوي ما يزال بيضوي الشكل تعلوه كرتان، غير أنه تسترعينا على الفور استطالة الشكل البيضوي للجسد استطالة شديدة، وكذا تقلّص الكرتين العلويتين. وإذا طبّقنا وحدة القياس وهي المسافة بين

النهدين لوجدنا أن المسافة بين الثديين والسرة قد تضاعفت طولاً عمّا كانت عليه في التصميم الكلاسيكي، كما أن خلو الجسم من الضلوع والعضلات يعمّق الإحساس بالطول. وليس ثمّة غرابة في ذلك إذا لاحظنا أن فنان ذلك العصر – أي عصر – كان يحرص على تقديم الشكل الأنثوي الذي كان رجال عصره يتوقون لرؤيته مجسّداً أمام أعينهم.

وإذا كان الجسد العاري الكلاسيكي للرجل قد ارتبط بمعمار المعبد الإغريقي، وذلك بارتكاز مسطّح الصدر فوق السيقان الممثّلة للأعمدة حيث كان التوجّه في مجال النحت هو الاعتماد على واجهة مسطحة بسيطة، فقد ارتبط الجسد العاري خلال عصر النهضة بالمفهوم المعماري الجديد الذي ابتكر طراز الكنيسة ذات القبّة المركزية، فتحول التوجّه في مجال النحت إلى المحاور المتعدّدة التي تشعّ من مركز واحد، وأصبح ما ندعوه الجسد العاري المتعدّد المحاور هو النموذج السائد حتى بعث الكلاسيكية المحدثة خلال القرن الثامن عشر، وما كاد المعماريون يُحيون الشكل المعماري للمعبد الإغريقي حتى عاد النحّاتون إلى استخدام نفس الواجهة المسطّحة في تشكيل الجسد العاري. وفي النهاية غدت "الصلة المتبادلة بين المعمار والجسد العاري" Dipendenza معبّرة أيضاً عن العلاقة التي نتوخّاها مما يضيفه العقل من كمال على ما نحب ونعشق، حتى رأينا الفنان الفرنسي بوسان يكتب إلى أحد أصدقائه في عام ١٦٤٢ قائلاً: "يقيناً لقد أشاعت الصبايا الجميلات اللاتي وقع عليهن بصرك في مدينة نيم في أعماقك إحساساً بالبهجة لا يقلّ عمّا أشاعته أعمدة "البيت المربع" التي شيّدت على صورتهن".

وهكذا لم يكن الجسد العاري الإغريقي شكلاً من أشكال الفن موصولاً بالمثل الأعلى أو ملتزماً بالنسب القابلة للقياس فحسب، بل كان مدعاة للزهو والفخار، ومن ثم ينبغي أن يكون على أكمل صورة له. ولا يعني هذا أن الكثرة الكثيرة من شباب الإغريق كانت تبدو مثل تمثال هرمس لبراكستيليس كمالاً، إلا أن الشيء المؤكّد هو أن غالبية الشباب الأثيني في القرن الخامس ق. م. كانت تتمتع بأجساد رشيقة متوازنة المعالم على نحو ما نرى مصوّراً فوق الأواني الخزفية ذات الأشكال الحمراء وما نرى منحوتاً في الرخام.

ولقد شاع تصوير الجسد العاري خلال السنوات المائة الأولى من عصر النهضة حين امتزجت الرغبة الوليدة في استلهام التصوير الكلاسيكي القديم بتقاليد العصور الوسطى الفنية المُلزِمة باستخدام الرمز وإضفاء الصفات الخصوصية على المفاهيم السائدة، حتى بدا أنه ليس ثمّة فكرة مهما كانت عصيّة أو موغلة في عالم الغيبيات الرحيب يعجز الجسد العاري عن تمثيلها والتعبير عنها. مثال ذلك لوحة "يوم الحساب" لميكلانجلو، وإن استنكر البعض تصوير المسيح والقديسين عراة فيها، كما أنه ليس ثمّة معنى مهما هان أو ضؤل يستحيل على أن يتمثّل شكلاً بشرياً، وإن كان هذا لم يجئ وفق ما يرضاه المتزمتون، من ذلك ما نراه في الأبواب والشماعد بل وأيدي السكاكين والشوك التي مثّلت على هيئة أشكال بشرية.

ولم يشكّ الإغريق لحظة واحدة في تمتّع الإله أبوللو بجمال الرجولة الأمثل وهو مَن شُكّل جسده تبعاً للقواعد التي حدّدها قانون للنسب، فهيّأت له ذلك الجمال القدسي المعبّر عن التناغم الرياضي.

وإذ جاء جسد أبوللو إله النور والعدالة واضحاً وضوح النهـار، إلا أن الشمس التي يمثّلها تنطوي أيضاً على قدر من الضراوة، فكان هو الآخر رغم أنه إله النور والعدالة يعتريه أحياناً جنوح إلى الضراوة، وما سَلْخه لجسد مارسياس وفتكه بأبناء نيوبي وبناتهـا إلا أدلـة دامغـة علـى هـذا الجنوح.

وكانت أقدم تماثيل الكوروس العـراة خـلال العـصر الإغريقـي العتيق التي اصطلح علـى إطـلاق اسـم أبوللـو عليهـا جامـدة يعوزهـا الجمال، تتخذ جميعها وضعة المواجهة وتتسم الانتقالات بين مسطّحاتها بأنها فجّة مفاجئة، ثم ما لبثت أن اكتسبت شيئاً فشيئاً خلال قـرن مـن الزمان ذلك التشكيل الذي يظفر بإعجابنـا إلى اليـوم، وصـارت تتميّـز بسمتين ترهصان بما سيطرأ عليها من تطور هما الوضوح والمثالية، فـإن ما يلفتنا حتى في أقدم رؤوس أبوللو العتيقة هو تزاوج المعـالم الهندسـية مع الحيوية التشكيلية، وبهذا كان أبوللو واضحاً ومثالياً قبـل أن يكـون جميلاً.

وهكذا كان التساوق الكامل الذي عمـاده التـوازن والتعـويض بين الأجزاء المختلفة للتمثال أو الصورة هو جوهر الفـن الكلاسـيكي، غير أن التوازن لا يمثّل إلا النصف من المشكلة التشكيلية فحـسب لأن الأجزاء المتوازنة ينبغي أن يـرتبط أحـدها بـالآخر ارتباطـاً قائمـاً علـى مقـاييس محـددة، إذ لا بـدّ أن يكـون ثمّـة قـانون للنـسب. وكـان إلى بوليكليتيس ابتكار ذلك القانون الذي لم يصلنا منـه إلا بعـض قواعـده الأولية، ومن بينها أن الرأس يمثّل إحـدى وحـدات الجـسد الـتي يبلـغ عددها سـبعة وحـدات ونـصف. وكـم بـاءت بالفـشل كـل محـاولات

استكناه هذا القانون من خلال قياس التماثيل، وذلك لرجوع هذا القانون إلى قواعد الهندسة النظرية لا إلى حساب الأرقام. على أن نظام النسب الرياضية قد ظهر في أشكال الأجساد العارية قبل ظفرها بالجمال المثالي من خلال النسب التي قنّنها بوليكليتيس ثم طبّقها وأتقنها. وإلى جوار ما قدّمه من حلول لتوفير التوازن وتحديد النسب انشغل بتكوين بنية الجذع الإنساني، مُدركاً أنها هي التي ستحقّق الوحدة النحتية بمقعّراتها ومحدّباتها التي يسبغ عليها الفنان التناغم والاتساق من خلال التنويع تارة وإبراز جزء على حساب غيره تارة أخرى. ولقد كانت سيطرة بوليكليتيس على معمار العضلات بالغة الدقة حتى ليمكن القول بأنه مبتكر الصورة التشكيلية لجذع الإنسان النمطية المعروفة بين النقاد الفرنسيين باسم "الدرع الجمالي" Cuirasse esthetique والتي غدت أساس التوزيع التشكيلي المستخدم في تصميم شُكَّة القتال المدرّعة حتى أصبحت تمثّل فيما بعد بالنسبة لأجساد الأبطال ما كانت تمثّله الأقنعة بالنسبة لشخوص المسرحية الكلاسيكية القديمة. والغريب أن هذا "الدرع الجمالي" الذي ظفر بإعجاب فناني عصر النهضة - وكان أحد معالم الفن الكلاسيكي القديم - لم يشدّ إليه ذوق النقّاد المحدثين الذين يعدّونه مفتقراً إلى النبض والرشاقة على الرغم ممّا فجّر فيه بوليكليتيس من حيوية.

وإذا كان كتّاب العصر الكلاسيكي قد اعترفوا بأن بوليكليتيس هو مبتكر "النموذج الإنساني المتوازن"، إلا أنهم ذهبوا أيضاً إلى أنه لم يوفّق إلى صياغة "النموذج الإلهي المتوازن" الذي تحقّق على يد فيدياس. ففي الفترة ما بين عامي ٤٨٠ و٤٤٠ ق. م. التي ظهرت فيها تماثيل

الأبطال الرياضيين ظهرت أيضاً جملة من التماثيل النذرية بلغت ذروة جمالها في تماثيل أبوللو للفنان فيدياس الذي احتفظ لنا الزمن بواحد منها فوق الجبين المثلّث لمعبد أوليمبيا، فليس ثمّة ما هو أفضل منه في تمثيل المثل الأعلى الإغريقي، إذ ينطوي على مسحة من السكينة والطمأنينة والثقة المفرطة بسلطان جماله الجسدي، كما يخلو جبينه ووجنته من أية غضون تشي بالتوتّر أو القلق، وهو ما يمكن استنباطه مع الإطلالة الأولى على وجهه، وإن افتقر جسده الموحي بالجلال والشموخ إلى التعبيرية.

وإذا عرضنا للجمال البشري خلال القرن الرابع ق. م. اتجهت أنظارنا على الفور إلى تمثال أصيل معروف هو تمثال هرمس لبراكستيليس الذي يتميز من بين سائر التماثيل الكلاسيكية بالشفافية والحسية المعهودتين في منجزات القرن الرابع ق. م. بصفة عامة وفي منحوتات براكستيليس بصفة خاصة. وعلى الرغم من أن التمثال العادي في تلك الحقبة لم يتخل عن جلاله وتماسكه أو فتوّته إلا أن الانطباع الغالب كان مزيجاً من الرشاقة والعذوبة يوفّرهما التصميم الإنسيابي من ناحية ورقّة التنفيذ التي تصل أحياناً إلى حدّ الحساسية المرهفة من ناحية أخرى. وإذا كان تمثال هرمس لبراكستيليس يمثّل الذروة في نظر اليوناني نحو "التكامل الكلي" حيث يجتمع الجمال والقوة والرشاقة واللطافة، فإن الفن الكلاسيكي ما لبث بعد ذلك أن انتهى إلى "الانفصام" حيث غدا الجسد إما يمثل الرشاقة فحسب، وإما يمثل القوة المفرطة وحدها، وإما يمثل الحيوية.

أما آخر من جاء من عظماء الفنانين في ميدان النحت الإغريقي فهو ليسيبوس الذي ابتدع قانوناً جديداً للنسب يكون رأس الإنسان فيه أقل حجماً والسيقان أقصر طولاً والجسد أكثر نحولاً، وزاد على غيره فمثّل الحركة في وضعة مقيّدة **Arrested motion** سمة في النحت أو التصوير تتحيّن برهة زمنية لحركة ما فتثبّتها في وضعة بعينها، وتسمى أيضاً الحركة المكبوحة أو الجامدة في مكانها. (م.م.م.ث). Arrested motion تعني الإيحاء بالتوثّب في تماثيل الأبطال الرياضيين. وتكشف تماثيله المتبقية عن حسّه العميق بالفراغ، وعن خروجه على قاعدة الوضعة المواجهة الصارمة التي التزمها بوليكليتيس، وبهذا التحرر التقني مضى فن النحت شوطاً بعيداً نحو النزعة الطبيعية. وعلى العكس من تعالي بوليكليتيس وغطرسته يروي المؤرخ بلينيوس أن ليسيبوس قد سئل مرة عن مصدر إلهامه فأشار على الفور إلى السابلة في الطريق، فلا يسعك وأنت تتطلّع إلى تماثيله إلا الشعور بأن منحوتاته تمثّل الإنسان تمثيلاً لا يدانيه في الصدق تمثيل آخر.

ولم يلبث خروج من جاء بعده من الفنانين على الالتزام بالأسس الفنية التقليدية أن أسفر عن فوضى غاب فيها النظام وانعدم التناغم في الفن المتأغرق بما ضم من أشكال للمجالدين والساتير لا حصر لها، وبتكرار الموضوعات التقليدية إلى ما لا نهاية له. فعلى امتداد شواطئ البحر المتوسط وعلى مدى أربعة قرون عرى الفنون التشكيلية خمول وخمود، هذا إلى ما انطوت عليه من ابتذال، ولم يقبل الناس عليها إلا بوصفها امتداداً لماضٍ عريق تميّز بكنوز روحية ازدهرت خلال القرنين الخامس والرابع ق. م. ومع ذلك فقد وفّق بعض الفنانين بين

الحين والحين إلى الإيهام بلون من التجديد في أعمالهم وإن أعوزتها الحيوية، وذلك باقتباس مبتكرات الحقبة السابقة وإعادة تكوينها بمهارة في أنماط جديدة، تساعدها على الرواج نعومة الصقل ودقّة إبراز التفاصيل وإضفاء الطابع القصصي على المنجزات الفنية.

وثمّة ظاهرة أخرى تنافي الذوق السليم ولا يجوز إغفالها في هذه الإطلالة العجلة على الماضي الكلاسيكي العريق، هي تركيب الرؤوس الشخصية فوق أجساد عارية مثالية. وتعزى هذه الظاهرة إلى الرومان وإن تجلّت في منجزات سبقت قيام الإمبراطورية الرومانية، فلقد تصوروا إمكان إضفاء الألوهية على الحاكم بوضع رأسه فوق جسد إلهي. وقد اتبع الأباطرة الرومان الأوائل هذه القاعدة حتى غدت تقليداً مثيراً للسخرية والتندّر، خاصة حين نرى جسداً كلاسيكياً مثالياً لا تشوبه أية مسحة ذاتية وقد اعتلاه وجه تيبيريوس المتجهّم أو وجه كاليجولا المجنون. على أن ممّا يخفّف من وقع تلك الكارثة الفنية ما ظهر من حسّ مرهف بالجمال المثالي على يد الإمبراطور هادريانوس الذي عمل على ابتكار نموذج جديد للجمال المثالي حين قضى بوضع ملامح صفيّه أنتينوس فوق الأجساد الممثلة للآلهة، فبتنا نرى وسامة وجه هذا الصبي فوق أجساد أبوللو وهرمس وديونيسوس مع تعديل نسبها الطبيعية لتكون متناسقة مع الجذوع. وللمرة الأولى منذ القرن الرابع ق. م. أخذنا نشهد نمطاً جمالياً لرأس بحجمها الطبيعي لا نقلاً عن نماذج مرسومة، فإذا نحن نعود إلى استشعار دفء الشخصية الذاتية. وما من شك في أن فناني عصر النهضة وهم على ما كانوا عليه من إيمان بالنزعة الفردية الذاتية قد عراهم الإحساس نفسه فإذا نحن نرى السمة

الحسية البحتة لأنتينوس تتجلّى فجأة في تمثال داوود لدوناتللو بعد غيابها قروناً طويلة، وذلك حين عاد الجسد العاري الأبوللوني إلى بؤرة الاهتمام من جديد.

وثمة تمثال هام آخر لأبوللو جدير بالذكر هو تمثال أبوللو البلفدير الذي اعتبره فنكلمان أرفع مثال للجمال الفنّي في العصر الكلاسيكي بأسره. فلقد كان في تمثال أبوللو البلفدير كل ما يشبع غريزة عصره التوّاقة إلى الفوز طفرة واحدة حتى بالمستحيل دون الالتزام بما يوجبه العقل، تلك الرغبة العارمة للظفر بما لا يُجيزه منطق والتي سادت بعد عند الرومانسيين. وطالما اضطلع أبوللو بهذا الدور تجاوزت عيون النظارة عن ضعف بنيته وترهّل مسطحاته غير المتماسكة التي تصرف المهتمين بالجماليات الحسية عن رؤية معالمه الجذّابة الأخرى. ولعله ليس ثمّة عمل فنّي آخر مشهور ينطوي على مثل هذا التباين بين الأصل اليوناني والنسخة الرومانية مثلما يظهر جلياً في أبوللو البلفدير، فثمّة لمسة من الحياء تغمر جماله المثالي، وثمّة عنصر غير يوناني في لفتة رأسه التي تبدو وكأنها تمدّ البصر إلى آفاق تتجاوز عالم الإغريق.

على أنه قبل تداعي الحضارة الكلاسيكية بوقت طويل لم يعد نموذج أبوللو يحتل مرتبته الأولى كما كان قبل إشباعاً للخيال الفنّي، على حين بقي نموذج هرمس "مرافق الموتى" حيّاً يُحتذى، وهذا لصلته الوثيقة بالمعتقدات الدينية القائمة على الطقوس السرية، كما بقي شائعاً أيضاً نموذج ديونيسوس المرتبط بالعقائد ذات الشعائر القائمة على الانجذاب والنشوة. ولم يعد لأبوللو إله الضوء والعدالة Sol Justitae

المجسّد للعقلانية والسكينة موضع قدم في عالم القرن الثالث ق. م. المضطرب الغارق إلى آذانه في الخرافات، ومن ثم لم تعد فكرة الجمال العاري المثالي تظهر في منجزات العصر الكلاسيكي المتأخّر إلا فيما ندر. وعندما شرعت المسيحية بعد لأي في إرساء رموزها الخاصّة لم تجد فيما بين يديها من نماذج معاصرة لها إلا أقل القليل من النماذج الأبوللونية التي يمكن تحويلها إلى تجسيد لآدم. وتكمن المفارقة الغريبة اللافتة للأنظار في كون النموذج الأبوللوني المثالي قد شقّ لنفسه طريقاً كما ظفر بأهميّة بالغة خلال هذه الفترة نفسها في موقع آخر ناء هو الشرق الأقصى. ذلك أن التناغم المتساوق لأشكال الفن البوذي المبكر أخذ في التعبير عن الغزو الثقافي اليوناني بأكثر ممّا عبّرت عنه انتصارات الإسكندر الأكبر، ففي الفترة ما بين القرنين الخامس والثاني عشر الميلاديين قدّمت الحضارات المتعدّدة بشرق آسيا أشكالاً للرجال العراة لا تكاد تختلف كثيراً عن تماثيل أبوللو الكلاسيكية القديمة لفيدياس من حيث وقارها وأثر وضعاتها المواجهة.

ويُجري أفلاطون على لسان أحد المشاركين في كتابه "المأدبة" أن ثمّة نمطين لفينوس أحدهما فينوس السماوية Venus Coelestis وثانيهما فينوس الدنيوية Venus Naturalis ومنذ أقدم العصور كان اشتهاء الرغبة الكامنة في أعماق الإنسان إلى الأنثى يجد متنفّساً له في الصور والرسوم، غير أنه على مرّ العصور تعاقبت محاولات الفنانين لابتكار شكل تنتقل به فينوس من النمط الدنيوي إلى النمط السماوي مستخدمين في ذلك معادلات الأبعاد وتناسق الأعضاء وترابطها وتدرّجها في الأهميّة وفقاً لرؤية كلّ فنان.

ويمكن تقسيم الصور النسائية التي تعود إلى عصر ما قبل التاريخ إلى نوعين، أوّلهما التماثيل المنمنمة المتفخة التي عثر عليها في كهوف العصر الحجري القديم حيث نلمس عناية واضحة بإبراز الخصائص الأنثوية الرامزة للخصوبة، وثانيهما تلك الدمى النسائية الصغيرة Figurines من الرخام التي اكتشفت في جزر السيكلاديس والتي يخضع جسد المرأة فيها لنظام هندسي دقيق. وإذا أخذنا بما أورده أفلاطون في كتابه "المأدبة" جاز لنا أيضاً أن نجاري مؤرّخ الفن كينيث كلارك في تسميته النمط النسائي الأوّل بفينوس الولود **Vegetable** والثاني بفينوس البللورية **Crystalline** وهما النمطان الأساسيان لتشكيل جسد المرأة يمازج أحدهما الآخر بلا انقطاع إلى أيّامنا هذه، فعلى حين نلمس في فينوس الفنّان بوتتشيللي صفاء البللور ونقاءه نجدها مع ذلك لا تخلو من لمسة حسية واضحة، وبينما تبدو فينوس الفنان روبنز كأنها ينبوع متدفق من الخصب والعطاء نجدها تسمو نحو المثل الأعلى.

ولقد ثبت أن ليس ثمّة تمثيل لجسد المرأة العاري في اليونان قبل القرن السادس ق. م.، وأنه لم يظهر خلال القرن الخامس إلا نادراً. ولا شك أنه كانت هناك أسباب دينية واجتماعية وراء هذه الندرة، فعلى حين كان عري أبوللو جزءاً من طبيعته الإلهية، كانت ثمّة تقاليد من الشعائر والمحاذير تفرض على أفرودويتي الظهور كاسية. وإذا كانت الأساطير تروي أن فينوس انبثقت من البحر أول ما ظهرت في جزيرة قبرص، فذلك لأن فينوس العارية كانت في حقيقة الأمر فكرة وافدة على اليونان، بل إن شكلها الذي ظهرت به لأول مرة في الفن اليوناني

يكشف بالتحديد عن أصولها الشرقية، كما أنهـا ارتبطـت حتـى القـرن الرابع ق. م. بالعقائد الشرقية، وهو ما أثار حيرة العديد من البـاحثين. ولقد كان مردّ اعتراض الكهنة على تمثال "فينوس من كنيـدوس" للفنـان براكستيليس إلى ذلك القدر من الأنوثة المتفجّر في جسدها حتى ليأخـذ بفكر متأمّلها بعيداً عن الورع الديني الواجب علـى المتطلّـع إلى إحـدى الربّات. ثم إن الأعراف الاجتماعية كانت مـا تـزال تنفـر مـن العـري النسائي، ففي الوقت الذي كان الفتيان يخلعون ثيابهم أثناء التدريب في حلبات الرياضة ولا يرتدون سوى مئزر ضئيل، كانت النساء اليونانيات يمضين كاسيات من قمّة الرأس إلى أخمص القدم وتلزم كشـرتهن الـدور عاكفات على تأدية واجباتهن المنزلية، ولم تشذّ عن هذه التقاليـد سـوى نساء أسبرطة اللاتي كان في ظهورهنّ عاريات الأرداف أثناء المباريـات الرياضية ما أثار شعور سائر أهل اليونان استنكاراً.

كانت هذه لمحة عابرة لا غنـى عنهـا قبـل الخـوض في موضـوع التشكيل الفنّي لفينوس. وقد بلغت ندرة صور النساء العاريات خـلال العصر الذهبي للفن اليوناني حـدّاً يـدعونا عنـد متابعـة تطـور التمثيـل الفنّي لفينوس قبل ظهور براكستيليس إلى إغفال العري التام، وإن كان علينا أن ندخل في حسباننا تلك المنحوتات الـتي تلتـصق فيهـا الأرديـة الخفيفة بالأجسام أو ما يدعوه الفرنسيون الثوب الواشـي Draperie mouillee الثوب الواشي الذي يبدو وكأنه ابتلّ بالماء فلصق بالجـسم ونمّ عمّـا تحتـه وكـشف عـن تفاصـيله. (م.م.م.ث). Draperie mouillee، وهو ما اتبعه الإغريق منذ عصرهم العتيـق حتـى النهايـة بعد أن اكتشف المثّالون الأوائل ما يمكن أن تخلعه الأردية الشفافة علـى

الأشكال من جاذبية وغموض، فضلاً عن وجود مواضع في الجسد الأنثوي كان للتشكيل الفني دوراً هاماً في إبرازها إلى جانب مواضع أخرى أقل إثارة وأجدر أن تستر.

وقد أنجز براكتيليس تمثال فينوس من كنيدوس حوالي عام ٣٥٠ ق. م. متّخذاً جسد عشيقته فريني نموذجاً. وسواء كان صحيحاً ما ادعاه المؤرخ بلينيوس من استنكار أهل جزيرة كوس لهذا التمثال أو غير صحيح فمما لا شكّ فيه أنه قد استحوذ على إعجاب أهل هذه الجزيرة الواقعة بالقرب من الشاطئ الجنوبي لآسيا الصغرى حيث كانت فينوس - كما قدّمت - موضع الإكبار والتقديس منذ أمد بعيد. ويفصح لنا أحد المؤرّخين القدامى عن طقوس زيارة المحراب المكشوف المحتضن لهذا التمثال الذي لم يكن يتصدّره شأن غيره من المحاريب فناءٌ مرصوفٌ، بل كانت تحيط به أشجار الفاكهة وشجيرات الكروم وتنجلي رؤيته من جوانبه الأربع، ويكشف المحراب عن تمثال الربّة الأبيض الوضّاء وسط الخضرة اليانعة، فتقع أبصار الحجّاج عليه من مبعدة حيث تبدو فينوس على وشك البدء في حمّامها الشعائري تستعد للتطهّر وفق الطقوس السائدة، وما تزال إحدى يديها تمسك بقميصها الذي خلعته لتوّها لتضعه فوق جرّة ذات زخارف نباتية بديعة إلى جوارها وقد افترّ ثغرها عن بسمة وادعة دون تخلّيها عن وقارها الإلهي، بينما تخفي يدها اليمنى موضع العفّة منها.

ويمضي بلينيوس معدّداً محاسنها الأنثوية وكأنّها إنسية ذات جمال آسر، بل إنه يروي أن أحد الحجّاج المفتونين قد اعتلى قاعدة التمثال وطوق عنق الإلهة، وهو ما حفز سادن المحراب إلى فتح باب المحراب

الخلفي ليضاعف متعة الجمهور بمشاهدة الربّة من خلف فيثير المزيد من حماسهم. ولقد كشف المؤرّخ بهذا الوصف الدقيق لردود فعل الزائرين والسدنة عن مدى تجسيد هذا التمثال للاشتهاء الحسّي الذي لا شك كان أحد عناصر قداسته. ولا يجمل بنا أن نراع كثيراً أمام هذه الصراحة الحسية، إذ لو قارنا هذا التمثال بما ينطوي عليه "نشيد الإنشاد" التوراتي من خيال حسّي جامح لوجدناه بالقياس إليه أشدّ تحفّظاً. ولا ينبغي أن يغيب عن بالنا أن كليهما نتاج عقلية واحدة بل ربّما نتاج العقيدة نفسها، ذلك أن "فينوس الرغبة" هي في الأصل إلهة سورية، غير أن الذوق اليوناني قد خفّف من حسّيتها حين مدّ يدها لتخفي في خفر وحياء ذلك الموضع الذي يعدّ في ديانات هذه المنطقة سرّ قوّتها. وما نظن عقيدة بعد ذلك أوحت بإنجاز تمثال تشيع فيه الحسية بمثل هذه العذوبة والرقّة والاعتدال والتسامي والقدسية، حتى إنه ليستقرّ في نفس كل من يتأمّل التمثال أن الآلهة هم الآخرون يشاركونه الغريزة الحسية التي كان يخال أنها وقف عليه هو والحيوان. لقد كان هذا التمثال تكليلاً للجمال الذي أدرك معاصروه أنه لم يكن من خلق براكستيليس وحده، بل لقد شاركته في خلقه فريني حين اتخذها نموذجه فنقل من جمالها إلى هذا التمثال وغيره ما أثار إعجابهم بها حتى دفعتهم حماستهم إلى صياغة تمثال لها بالحجم الطبيعي من البرونز المذهّب أودعوه محراب مدينة دلفي المقدّس.

ويذهب بلينيوس إلى أن هذا التمثال كان موضع الإعجاب من كافّة جوانبه، وأنه ليس أجمل تماثيل براكستيليس فحسب بل تماثيل العالم أجمع، كما تناول لوكيانوس بالتعليق ابتسامتها التي تحوم برقّة على

شفتيها المنفرجتين ونظرة العينين المستنيمة بما تنطويان عليه من بهجة متألّقة. ولقد كان عري النساء قبل تمثال فينوس من كنيدوس نادراً في النحت اليوناني قلّما نجد له نماذج في فنون العصر العتيق والكلاسيكي، إذ كان أهل أثينا - كما قدّمت - يستنكرون عري صبايا أسبرطة الكاشفات عن سيقانهن، غير أن هذه الإدانة لعري تماثيل النساء ما لبثت أن تراجعت خلال القرن الرابع ق. م. وثمّة تسعة وأربعون تمثالاً مستنسخاً بالحجم الطبيعي لفينوس الكنيدية، غير أن واحداً منها لن يتمكّن من التأثير فينا تأثير الأصل المفقود، فعلى الرغم من الأثر الحسّي الموّار في أعماقنا من تأمّل هذا التمثال إلا أن سمات الوقار والجلال والشفافية التي يتحلّى بها ترقى به إلى مستوى أنغام الأجرام السماوية حتى لنكاد نتوهّم أنّه ينتمي بالفعل إلى نمط فينوس البللورية.

وثمّة تمثالان آخران شهيران لفينوس لا ينبثقان من فينوس الكنيدية كانا يُعدّان خلال القرن الماضي النموذج المثالي للفن وإن عادا في الأصل الى العصر المتأغرق وهما فينوس الكابيتولينوس وفينوس قصر مديتشي وهما وإن كانا في جوهرهما يعكسان فكر براكستيليس إلا أنهما ينطويان على فارق هام، فعلى حين أن فينوس الكنيدية لا يشغلها غير استحمامها الشعائري الذي توشك على البدء فيه، اتخذت فينوس الكابيتولينية وضعة خاصّة بالتصوير عن وعي تام بما يدور حولها وقد اعترى ملامحها الخجل.

وما من شكّ في أن وضعتها تقدّم أكمل الحلول في الفن الكلاسيكي لجملة من المشاكل التي تعترض الفنّان عند تمثيله الجسد الأنثوي العاري. ومع أن الاختلافات بينها وفينوس الكنيدية هيّنة إلا

أنها شديدة الأهمية، فقد انتقل ثقل الجسم من ساق إلى أخرى وإن شاركت الساق اليمنى أيضا في حمل جزء من ثقل الجسم، وانتقلت حركة ذراع فينوس الكنيدية اليمنى إلى الذراع اليسرى في فينوس الكابيتولينية، وإن بقي الرأسان يتطلّعان في الاتجاه نفسه. على أن أشد الاختلافات بينهما وضوحاً استقرار ذراع الكابيتولينية اليمنى تحت النهدين بدلاً من تباعده وإمساكه بالقميص. ولقد كان الهدف من وراء الاختلافات هذه إحكام التماسك والتوازن والرسوخ، فالذراعان تحيطان بجسم الكابيتولينية وكأنّهما الغمد الذي يحتويه، والرأس والذراع اليسرى والساق التي يعتمد عليها الجسم تشكّل جميعاً خطّاً راسخاً رسوخ أحد أعمدة المعبد. ولو أنّك اقتربت من فينوس الكنيدية من الاتجاه الذي تنفذ ببصرها إليه لوجدت جسدها مكشوفاً بلا حماية، في حين أنك لو تقدّمت نحو فينوس الكابيتولينية لوجدتها وكأنّ سياجاً مطوّقاً يحميها ويذود عنها، وتلك هي الوضعة المعروفة في تاريخ الفن باسم "فينوس الخَفِرة أو الحييّة" Venus Pudica فبالرغم من أنها أشد من فينوس الكنيدية واقعية من الناحية الحسية، فضلاً عن عدم حجب ذراعها اليمنى لصدرها الناهد، فإننا إذا تناولنا شكلها بالتحليل أفضى إلى تبرير إطلاق هذه التسمية عليها، وعندها سندرك سرّ اتباع تماثيل فينوس التالية لهذه الوضعة واستنكارها عري براكستيليس الصريح، كما سندرك السرّ وراء وصول هذا التصميم إلينا أكثر من غيره على الرغم من كل التقلّبات والتغيّرات التي لحقت بفينوس طوال ألفي عام.

وممّا يُثير الدهشة أن هذه الوضعة قد ظفرت بجانب كبير من الشيوع فيما بعد عصر النهضة بفضل تمثال مستنسخ هو تمثال فينوس

قصر مديتشي الشهير المحفوظ بمتحف أوفتزي الذي فقد كمال إيقاعه نتيجة خطأ في ترميم وضع الذراع اليمنى، فلقد تحوّلت فينوس الكابيتولينية البضّة الجسد في فينوس مديتشي إلى نموذج للوقار المترفّع حيث يستدق الخط المحوط للجسد تدريجياً أثناء صعوده إلى أعلى حتى ينتهي إلى الرأس البراكستيلية الصغيرة. وإذا كان البعض قد أبى الاعتراف بجمال فينوس مديتشي، حتى لقد ذهب الشاعر وردزورث إلى أنه ما إن وقع بصره عليها حتى أدار لها ظهره وغلبه النعاس، فإن عدداً لا يستهان به من كبار النقاد يأتي فنكلمان في طليعتهم عدّوا فينوس مديتشي نموذجاً للجمال الأنثوي.

وما إن اكتُشفت فينوس جزيرة ميلوس في عام ١٨٢٠ حتى انتزعت مكان الصدارة من فينوس مديتشي وعدّت الرمز الأسمى للجمال الأنثوي، فهي أنثى ولود تتفجّر صحّة وعافية متفوّقة بذلك على كل ما قدّمه العالم الكلاسيكي من قبل. فلم يكتف صانع هذا التمثال بابتكارات زمانه بل عمل على إضافة لمسات مستعارة من فن القرن الخامس ق. م.، وهو ما تكشف عنه نسبها، فعلى حين أن المسافة بين النهدين في غيره من التماثيل المعاصرة له أقل من المسافة بينهما وبين السرّة نجد النسبة الكلاسيكية القديمة تعود لتحتلّ مكانها فتتساوى النسبتان. كما يتميّز جسد فينوس بانبساطة وادعة تكاد تخفي عن عيوننا لأوّل وهلة ما يحتشد فيه من تدرّجات متعاقبة، وهو ما اصطلح على تسميته "بفن إخفاء المعايب التي تنشأ عن تقنية الفن". وحتى الآن ونحن نعلم يقيناً أن فينوس ميلوس لا ترجع إلى عهد فيدياس وأساطين النحت العظام، وأنها لا تتميّز برهافة المعايير المعاصرة، فإنّها تبقى أحد

النماذج الرائعة لتمثيل الجسد الإنساني، وأبلغ ردّ على لغو بعض النقّاد المعاصرين الداعين إلى وجوب تعبير العمل الفني عن الزمن الذي ظهر فيه فحسب.

ولقد حاول فنانو عصر النهضة إقناعنا بأن التكوين الفني لُربّات الحسن الثلاث" العاريات وقد بَدَون متشابكات إحداهنّ بالأخرى هو أحد أجمل مبتكرات العصر الكلاسيكي الأخيرة وأنه كان عُرفاً مألوفاً متداولاً، في حين أنه لم يثبت أنه كان معروفاً في حقبات ازدهار الفن الكلاسيكي، بل إن مصدره ما يزال مجهولاً. وقد تكون وضعة التشابك مقتبسة من صفوف الراقصات اللاتي يضعن أذرعهنّ فوق أكتاف بعضهن البعض بينما تبدو واحدة منهنّ مقبلة والأخرى مدبرة، وهيChoreography اصطلاح استخدم في القرن ١٨ للتعبير عن فن تدوين الرقصات، وينسحب هذا الوصف الآن على المعنى الشامل لأنواع الرقص والباليه تصميماً وإخراجاً وأداءً. (م.م.م.ث). حركة ما تزال سارية في تصميمات الرقص اليونانية حتى الآن. ومن هذا التصميم الكوريوجرافيChoreography اصطلاح استخدم في القرن ١٨ للتعبير عن فن تدوين الرقصات، وينسحب هذا الوصف الآن على المعنى الشامل لأنواع الرقص والباليه تصميماً وإخراجاً وأداءً. (م.م.م.ث). ابتكر فنان مجهول تلك الفكرة الملهمة لتصوير ثلاث عاريات يُكوِّنَّ مجموعة متّسقة متناغمة تضم رفيقات فينوس الحسناوات. ومن العسير أن نحدّد على وجه الدقّة متى حدث ذلك، لكن الثابت من كل نماذج "ربّات الحسن" التي حفظتها لنا الأيام أن نسب أجسادهن هي النسب التي سادت في القرن الأول. وثمّة نقش بارز

بمتحف اللوفر لربّات الحسن الثلاث انطمست للأسف رؤوسهن يقدّم لنا مع بساطته واحداً من أبدع نماذج ربّات الحسن الثلاث"وكان أول موضوع للجمال الأنثوي فرض ذاته خلال القرن الخامس عشر، وإن شكّل في الوقت نفسه مثالاً مبكراً لإغفال قانون النسب الذي ظلّ مطبّقاً منذ القرن الخامس ق. م. فإذا نحن نجد في بعض الصور الجدارية الرومانية من بومبي جذوع ربّات الحسن قد استطالت بحيث غدت المسافة من الصدر إلى موضع لقاء الفخذين قد زادت من نسبتين إلى ثلاث، ولعل الفنان الذي صوّرها أحد الحرفيّين الوافدين من الإسكندرية، حيث تتبدّى في الربّات الثلاث مظاهر التأثير الوافد من الشرق الذي لعب دوراً فاعلاً في تفسّخ الفن الكلاسيكي. على أنه من الخطل بمكان افتراض أن التغيير الذي أصاب تمثيل جسد المرأة العاري مردّه إلى التأثيرات الوافدة من الخارج وحدها، فالأساليب والطرز شأنها شأن الحضارات يتناوشها التفسّخ والاضمحلال من الداخل، ومن ثم كان التحريف الذي لحق بنسب ربّات الحسن في هذه اللوحة الجدارية المصوّرة هو نتيجة التراخي في الالتزام بالقواعد الكلاسيكية المثالية، وهو ما يُغري عادة عند تشكيل الجسد الأنثوي باستلهام وظائفه الحيوية، فتعود فينوس إلى نمطها الأول وهو فينوس الولود. والواقع أن تمثيلات المرأة العارية في أواخر العصر الكلاسيكي نادرة، وتتسم مع ندرتها بالفظاظة والخشونة، كما فقدت إغرائها بأن تصبح موضوعاً مطروقاً في الفن من قبل أن يشملها الحظر الديني والخلقي، فلم تصل إلينا تماثيل للمرأة العارية بعد القرن الثاني الميلادي، إذ كانت قد فقدت معناها وسبب وجودها الأصلي في الفن حين انتقلت من محراب

العقيدة الدينية إلى ساحة الترويح، ثم من ساحة الترويح إلى مجال الزخرفة إلى أن اختفت تماما. وعندما كُتِبَ لها الظهور من جديد كان كل ما يبدعه الإنسان من أزياء ومبان وحروف للكتابة ومناهج للفكر والأخلاق قد عراه الكثير من التغيير والتبديل. وقبل ذلك كلّه فإنّ جسد المرأة ذاته قد عراه هو أيضاً التغيير، فابتكرت العصور الوسطى تقليداً فنياً جديداً لتمثيل جسد حواء يجمع بين بساطة الأنثى العارية وبين إيقاعات انحناءات زخارف العقود القوطية المدبّبة.

ولا تكاد العين تتأمّل مجموعات العراة في التصاوير والمنمنمات القوطية حتى يجري فكر المرء إلى ما جرى إليه فكر كينيث كلارك في وصفه الخيالي الممتع الذي جاء بكتابه "العري" The Nude حين تأمّل هؤلاء العراة فأيقظوا في ذهنه صورة جذور النباتات والأبصال التي تنمو عادة في طيّات الثرى، والتي ما تكاد تخرج إلى العراء حتى تبدو شاحبة مقهورة وقد فقدت سكينتها وأمنها في مهجعها الأرضي، وذلك أن أجساد الرجال العرايا تبدو في رأيه كجذور بينما أجساد العاريات كالأبصال، وقد اكتست هذه وتلك بالشحوب والقهر وكأنّما فعل بها ظلام القرون الوسطى فِعْل الثرى بجذور النبات المدفون.

وإذ كانت بعض موضوعات التصوير المسيحي تتطلّب تصوير شخوص عارية، اقتضى الأمر من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجاً جديداً في تصويرها تصويراً يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجاً بديلاً جديداً. وكانت قد تضافرت في العصور الأولى للمسيحية مؤثّرات عدة تحول دون تصوير الأجساد العارية، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضاً

للوصية الثانية. كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لا لأنه يمثّل الوثنية الأولى فحسب بل لأن المنحوتات كانت في رأيها ملاذاً للشياطين يتقمّصون منها ما يمثّل الآلهة والإلاهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العري ما يمتّ إلى الشياطين بسبب. وتلت عصور المسيحية الأولى حركات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور أو طمسها، وقد حمل هذا الاتجاه أثراً من المقولة الأفلاطونية القديمة التي تزعم أن كل ما هو روحاني يلحقه الدنس إذا تقمّص جسداً، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسّي الذي نادى به مؤسّسو حركة الرهبانية، منكرين الملاذّ الحسّية مطّرحين المرأة جانباً، لم يكن عن دوافع خُلُقية بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية. ونحن في أيامنا هذه لا نستطيع أن نطالع أوفيد أو بترونيوس دون أن تنتابنا هِزَّة أمام ما كان يتناول به القدامى في يُسر وبساطة المتع الجسدية. وما يدرينا لعلّ ما أخذ به الرهبان والنسّاك أنفسهم من إسراف في الزهد عن المتع الحسّيّة كان ردّ فعل لتلك الظواهر الإباحية لكي يكون ثمّة توازن بين ما هو روحي وما هو حسّي.

هكذا تغيّرت فكرة الجسد في أذهان الناس، فلم يعد كما كان قبل تجسيداً للجمال الإلهي، بل غدا الجسد شيئاً مُزرياً يحمل العار والهوان، ولعلّ ما نراه في فنون العصور الوسطى ما يبيّن لنا كيف محا الفقه المسيحي صور الجمال الجسدي من خيال المتديّنين.

وما من شك في أن الإنسان ظلّ دوماً يحمل بين جوانحه الرغبات الشهوانية، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات

التصوير في العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير الجسد عارياً سويّاً، إلا أنه لم يبلغ في تصويره ما يثير الرغبة، ولم يبرز تلك العناصر المثيرة المحرّضة الشهوات. تُرى هل كان هذا من فناني العصور الوسطى عن كبت ما كانوا يحسّون، أم أن المتعة بمفاتن الجسد غدت تستوي عندهم بالمتعة بمشاهد الطبيعة؟ ومهما كان الأمر فقد كانت هذه وتلك إبداعاتٍ من إيحاء الفن فحسب.

والثابت أن ثمّة نزعة متزمّتة سرت في تقاليد العصور الوسطى المسيحية نراها جليّة في تمثالين لآدم وحواء قائمين بذاتيهما ويعدّان الأوّلين من نوعيهما لشخصين عاريين في فن هذه الحقبة بكنيسة بامبرج في ألمانيا، فيبدوان جامدين لا ينبضان بحساسية ويستويان في هذا بأي عمود من أعمدة الكنيسة. ولا نرى ما يفرّق بين حواء وآدم إلا هذين النتوأين الصغيرين الصلبين المنبثقين من صدر حواء على تباعد، وإن تميّز التمثالان مع هذا برصانة مفرطة وبتكامل معماري يبدوان معه نموذجين فنّيين للعري أكثر منهما شخصين عاريين.

وكان العري الذي بدت عليه "الشخوص" في فنون مستهلّ العصور الوسطى مقصوداً به التعبير عمّا عانته تلك الشخوص من قهر وإذلال أو امتهان أو تعذيب أو استشهاد. وما أظن فنان العصور الوسطى حين صوّر العري كان يغيب عنه أن أوّل ما عاناه الإنسان الأول كان خروجه من الجنّة عارياً، وإلى هذا تشير عبارة سفر التكوين في الكتاب المقدّس التي تقول: "فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان". فعلى حين بدأ الفنان اليوناني يتمثّل العري في شخص بطل رياضي يزاول نشاطه البدني مُباهياً بجسده العاري في ساحة الملعب، نجد فنان

العصور الوسطى المسيحي حين صور العري يصوّره في جسد انطوى على نفسه وقد غشاه الخزي والخجل فأخذ يستر عورته براحته إحساساً منه بالخطيئة.

وعلى الرغم من ظهور العراة في المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوروبا بين الفينة والأخرى حتى القرن التاسع، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العاري في إطار الفن المسيحي قد شقّ طريقه في غرب أوروبا بالتحديد. وخلال العصر الرومانسكي اتخذت صور آدم وحواء شكلاً فجّاً ثقيلاً في أسلوب محوّر يكاد يرتد بتمثيل الجسد الإنساني إلى الشكل البدائي، حيث يبدو نهدا حوّاء مسطّحين بلا معالم واضحة، بل إننا لا نلمح محاولة للإيحاء باختلاف جسدها عن جسد آدم. ومع مطالع القرن الحادي عشر خطوات إلى الأمام وإن ظلّت الشخوص حتى منتصف القرن كتلاً خالية من التعبير. ولأوّل مرّة في منجزات العصور الوسطى الفنية تتّضح الأجساد العارية مُمَفصلةArticulated التمفصل تعبير فني عن الحركة المفصلية حول المحاور التشريحية لأطراف الجسم كالرُكبة والرسغ والمرفق. (م.م.م.ث). في المشاهد الخمسة التي تمثّل بدء الخليقة وسقوط آدم وحواء في الخطيئة فوق الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلدزهايم بألمانيا Hildesheim ما بين عامي ١٠٠٨ و ١٠١٥ ويشدّ انتباهنا استخدام الفنان للشخوص بأسلوب غير كلاسيكي لا لقصور مهارته التقنيّة فحسب بل لانصراف اهتمامه إلى التعبير الدرامي، وهو الميدان الذي بزّ فيه أسلافه من مثّالي بواكير العصور الوسطى، فنرى آدم وحواء بعد عصيانهما أمر الله يجفلان في انحناءة الخزي والندم، وعلى حين يلقي آدم بالتبعة على حواء تُلقي هي

بها على الحيّة في إيماءة واضحة معبّرة. وعند طردهما من الجنة يمضي آدم في طريقه بامتثال بينما تلتفت حوّاء وراءها في حركة بالغة التعبير والتعقيد تنسينا براعتها ما تتضمنه من أخطاء تشريحية.

وخلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر شكّل المثّالون جسد حواء العاري في طرازيهما الرومانسكي والقوطي المبكر تشكيلاً بدائياً تغشّيه مسحة من الوحشية باستثناء لوحة واحدة هي عارضة باب كاتدرائية أوتون **Auton** بفرنسا حيث تحبو حواء برقّة على أطرافها بين زخارف الأغصان وخرافيّ الحيوان وإن بدا جسدها في صلابة جذع الشجرة وأخاديده.

وفي منتصف القرن الثالث عشر وفي الوقت نفسه الذي بدأ فيه اهتمام المثّالين القوطيين بالأغصان والزهور ورسامي المنمنمات بالطيور أصدرت الكنيسة توجيهاً إيقونوغرافيا **Iconography** هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين. ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التي تمّت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معيّن. وهي كذلك كل ما يختص بموضوع فني مصوّر تصنيفاً ووصفاً، وقد تدل أيضاً على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة. (م.م.م.ث). ً جديداً أحسّ الفنانون معه ضرورة دراسة الجسد الإنساني العاري. ويقضي هذ التوجيه بعدم اقتصار التصوير في الكاتدرائيات على ما جاء في سِفر الرؤيا فحسب بل أن يمتدّ إلى أحداث يوم الحساب. ومن ثمّ بدأ البشر

يحتلّون مكان الثيران المجنّحة والزبانية المتعدّدي الرؤوس، وهو ما يعدّ انتصاراً فنّياً للنزعة الإنسانية التي مهرت القرن الثاني عشر بطابعها، فضلاً عن أن الإرشادات البابوية الموجّهة إلى الفنانين التي أعقبت هذه التوجيهات الكنسية قد نهلت من ينابيع فلسفة اليونان الإنسانية النزعة، فذهبت إلى عدم اقتصار تصوير الأجسام يوم البعث والنشور من القبور عارية فحسب، بل وتصويرها أكثر ما تكون كمالاً وجمالاً. وقد هرع الفنانون والحرفيون إلى البحث عن النماذج التي يسترشدون بها فلم يجدوا في متناول أيديهم في مبدأ الأمر غير المخطوطات المرقّنة بالمنمنمات، ومن هنا جاءت شخوصهم أقرب ما تكون إلى الدمى. ومع نمو النزعة الطبيعية خلال القرن الثالث عشر وقع الفنان على نماذج أخرى يسترشد بها في التوابيت الكلاسيكية التي راح يتأمّلها مثلما فعل مثّالو كاتدرائيتي شارتر ورانس حيث أوحت أشكال "الغاليين المقهورين" في منحوتات العصر المتأغرق بوضعات مناسبة لتصوير العصاة والمذنبين. وما من شك في أنه قد عكف أيضاً على دراسة الأجساد البشرية التي تنبض من حوله، كما لا شك في أنه قد اختلف كذلك إلى الحمّامات العامة التي كان متزمّتو القرون الوسطى قد استهجنوها، ولهذا كانت صور الحمامات الشعبية العديدة في مخطوطات القرن الخامس عشر صدى لأشكال تمثيلات يوم الحساب التي ظهرت من قبل خلال القرن الرابع عشر.

ومن الطبيعي ألا يكون جميع رعاة الفن في القرن الثالث عشر قد امتثلوا للتوجيه الإيقونوغرافي الكنسي الرسمي المتحرّر لتصوير موضوع البعث، فإذا الشخوص على سبيل المثال تظهر كاسية في

كاتدرائية نوتردام بباريس، ثم تظهر متدثّرة بأكفانها في كاتدرائية روان، بينما نظر مثّال كاتدرائية بورج إلى الجسد الإنساني عند تصويره ليوم الدينونة باهتمام بالغ قلّ أن نلمسه في أيّة منجزات منذ العصر الكلاسيكي، حتى لنرى رجلاً يزيح غطاء قبره وقد اتضحت عضلات ظهره جليّة أثناء رفعه الحجر وكأنه أحد منجزات القرن الخامس عشر، على حين تتوسّط مجموعة الشخوص صبيّة تستر عورتها بكفّها لتكشف عن الأسلوب القوطي مطبّقاً لأوّل مرّة على جسد المرأة. ولا مراء في أن شكل جسدها يدين بشيء ما للنماذج الكلاسيكية، فوضعتها تثير في الذاكرة عاريات بوليكليتيس وقد ارتكز ثقل جسمها فوق ساقها اليمنى، كما أن ردفها لا ينمّ عن إثارة حسية لتسطّحه مباشرة بعد الحرقفة، كذلك جاء صدرها وبطنها مفلطحين في وحدة متّصلة يتباعد فيها النهدان الضامران المرتفعان إلى أعلى. وكان هذا هو الحلّ القوطي الأمثل للجسد النسائي العاري، وأغلب الظن أن عدم انتشار هذا النموذج بصورة فورية وقتذاك مردّه إلى قلّة عدد المثّالين الواعين والمتحمّسين لتصوير الجسد العاري وفق التوجيه الجديد.

أما مجموعات عراة أوج العصور الوسطى النادرة المثال فنشهدها على واجهة كاتدرائية أورفييتو التي ترجع إلى مستهلّ القرن الرابع عشر، فلقد كان للمثّال لورنزو مايتاني **Lorenzo Maitani** ولع خاص بموضوع العري فعكف على تصوير المشاهد الدينية التي تقتضي ظهور الأجسام عارية، مثل بدء الخليقة وطرد آدم وحواء من الجنة ويوم القيامة. وفي هذا المشهد الأخير يجنح مايتاني إلى التكوينات الكثيفة المتزاحمة الأجساد على غرار نقوش المعارك فوق التوابيت

الكلاسيكية. وعلى حين نجد بعض شخوصه مستقاة من وضعات "الغاليين المحتضرين" المتأغرقة نجد البعض الآخر قوطيّاً خالصاً مماثلاً لمنحوتات كاتدرائية بورج. ولقد ظلت لوحات يوم الحساب تحذو هذا الحذو وتحتفظ بهذا المظهر، أعني مظهر الأكوام البشرية المتلاصقة، حتى عصر ميكلانجلو.

ومع أن شخوص لوحة "يوم الحساب" لفان درفيدن المتعدّدة الطيّات والموجودة بمدينة بون Beaune الفرنسية تحتفظ بهوية ذاتية معبّرة إلا أن حركاتها بقيت حادّة الزوايا المتقابلة شأن كل شخوص لوحات يوم الحساب القوطية التي تضجّ بالصراع والفزع.

وهذا النموذج البديل للجسد العاري لم يستقر على نمطه النهائي بوصفه ملمحاً من ملامح الطراز القوطي الدولي إلا بعد أن طوى قرناً من الزمان، فظهر أول ما ظهر في فرنسا وبرجنديا والأراضي الواطئة حوالي عام ١٤٠٠، ولعلّ أول نموذج مؤرّخ له هو المخطوطة المعروفة باسم "كتاب الساعات الفاخرة الترقين للدوق ده بري" الذي أعدّه ورقّنه الإخوة لمبورج في عام ١٤١٠. وتصوّر إحدى منمنمات هذه المخطوطة قصّة الغواية [الانغواء]، وسقوط آدم وحواء في الخطيئة. فتبدو جنّة عدن في شكل الأرض الكروي، ووسط سور ذهبي مستدير تتألّق الجنة في صورة بستان نضير يظهر فيه شجر الفاكهة متجاوراً مع مرج الزهور، وتشمخ في منتصف الجنّة نافورة ذات بواك رقيقة تخفّف من وطأة حجمها الكبير، وتحيط بالجنة سفوح جبال قاحلة وتتناثر حولها أمواج زرقاء غامضة لعلّها أمواج المحيط أو مجموعة من سحب متكاثفة تضفي على المنمنمة جوّاً حالماً. وتتابع حلقات أربع من قصة خطيئة

آدم وحواء في المساحة التي تشغلها المنمنمة، فتظهر حوّاء في أقصى اليسار والشيطان يغويها بعد أن استعار منها أقوى ما فيها وهو شكلها الأنثوي. ثم تبدو حواء وهي تعطي آدم الثمرة المحرّمة بعد أن صرفته بفتنتها التي لا تقاوم عن عمله الذي كان مُنهمكاً فيه، ويتجلّى الإله منذراً الآثمين بما سينالهما من عقاب. وفي أقصى اليمين ترى ملاكاً في صورته النارية يدفع آدم وحواء ليخرجهما من باب الجنة تنفيذاً لمشيئة الله، فهبطا الجبل وما كان في مقدورهما أن يرقيا إليه ثانية، وإذ هما يستران سوءتيهما على استحياء. وتبدو حواء أوّل ما بدت عارية ذهلة عن هيأتها المشينة، حتى إذا ما عاد إليها وعيها وأدركت أن هذا من لعنة الله عليها تولّاها الخزي، وقد اختلفت بنيتها الأساسية تمام الاختلاف عن بنية نساء الفن المتأغرق باتساع حوضها وضيق صدرها وارتفاع خصرها وبروز بطنها. ذلك أن ما يميّز النموذج القوطي للجسد النسائي العاري عن النموذج الكلاسيكي هو أن تدلّي البطن هو ما يسيطر على النموذج الأول، على حين أن استدارة الردف هو ما يسيطر على النموذج الثاني.

وثمّة مصوّران لم يتطرّق الشك إلى صدقهما رسما حواء في هذا النمط البديل، أوّلهما فان إيك الذي رسم حواء في لوحة الهيكل بمدينة جنت بأسلوب يعدّ برهاناً على براعة الفنان القدير على إضفاء السمات الواقعية الدقيقة على التفاصيل في ذات الوقت الذي يخضع فيه التكوين الفني كلّه لشكل مثالي. فقوام حواء نموذج رائع للجسد البصلي الشكل، حيث تختفي الساق الحاملة للجسد، وفي ناحية يبدو البطن المتدلّي، وفي ناحية أخرى يبدو الردف المسترخي دون أن تكون

بينهما ثمّة تمفصلات عظميّة أو عضلية، وفوق هذا الشكل الجامع بين البطن والردف يبرز نهدان مكوّران لا متهدّلان، ومن فوق هذا رأس قد أثقل الجسد فبدا وكأنه ينوء بحِمله.

أما حواء القرن الخامس عشر الفلمنكية الأخرى العصيّة على النسيان لوحة "الخطيئة" لهوجو فان درخوس المحفوظة بفيينا التي رسمها بعد لوحة فان إيك بسنوات عشر، ومع ذلك فإنها لم تبلغ عصريتها، ففي جسد حواء ضآلة لم تخرج معها عن الدقّة الفائقة وإن ظلّت في الوضع المستهجن نفسه المعتمد في فكر العصور الوسطى.

وبعد سنوات عشر انبثقت من نفس الذوق الذي تبدّى في حواء فان درخوس صورة من مدرسة الفنان مِملنك ترمز إلى فكرة "باطل الأباطيل الكل باطل" Vanitas الواردة في مطلع سفر الجامعة، والموحية بالزهد والتخلّي عمّا في الحياة من متع والتذكير بمصير الإنسان وما سيؤول إليه، وأن الدنيا وما فيها ظلّ زائل لا بقاء له وإنما البقاء للأبدية الخالدة. وكان يراد للأنثى المصوّرة أن تكشف دون حياء عن جاذبية أنثوية شديدة الإغراء، وتتماثل مكونات جسدها مع حواء الفن القوطي ببطنها المنتفخة المتهدّلة وبنهديها الضامرين ثم بساقيها القصيرتين.

ولم يكد ينصرم قرن من الزمان حتى اتخذ هذا "النمط البديل" طابعاً جديداً تحرّر معه الجسد العاري مما كان قد لحق به من خزي وهوان وإذا هو يغدو وسيلة للإثارة الجنسية، ذلك أن المرأة العارية قد احتفظت في خيال جماهير القرون الوسطى - كما قدّمت - بنفس أهميّتها التي كانت تحظى بها من قبل في خيال السلف، بل إن الهوان

الذي ألحقه التزمّت الخلقي المسيحي بجسدها قد ضاعف من إثارته الحسية حتى ذهب كينيث كلارك إلى أن عري النموذج الكلاسيكي: "حصانة للجسد" لا يجدها في أي كساء يخلعه التزمّت المفروض على الجسد القوطي، وهو الكساء الذي يبدو وكأنه يستر سرّاً مشيناً.

الطراز القوطي الدولي جسر بين العصور الوسطى وعصر النهضة

حين أوشكت العصور الوسطى على نهايتها كانت فنونها قد بلغت ذروة تطوّرها، كما كانت تتناوبها آثار الواقعية الناشئة، فقد أتيح للتصوير بعد تحلّله من الصرامة والجمود أن ينهج نهج الاتجاهات الدنيوية الجديدة، لا سيما ما كان منها خاصّاً بالأوساط الأرستقراطية التي كانت لا تنفك موصولة بماضيها، ولم تجد النزعة التكلّفية التي كان إليها زمام التصوير بُدّاً من أن تنزل عن الكثير من غلوائها سعياً وراء الواقعية. وقد لاحظ مؤرّخو الفن منذ أكثر من نصف قرن أن عدداً كبيراً من التصاوير المؤرّخة ما بين عامي ١٣٧٥ و ١٤٢٥ تحمل تشابهاً شديداً بين بعضها البعض في جميع أنحاء أوروبا، بدءاً من إنجلترا إلى بوهيميا، ومن الأراضي الواطئة إلى إسبانيا وصقلية، وإن كانت الكثرة الغالبة منها تنتمي إلى مملكة فرنسا ودوقية برجنديا. وكيفما كان الموضوع المصوّر دينياً أم دنيوياً، فقد كانت التصاوير الجدارية الجصّيّة [الفرسكو] ومنمنمات المخطوطات والزجاج المعشّق والنسجيات المرسّمة والمطرّزات ولوحات الطلاء بالميناء تعكس جميعاً أسلوب التصوير المعاصر، وتترابط معاً بعلاقة وثيقة جعلتها على الرغم من انتسابها إلى عدد من الأنماط والمدارس المختلفة تحمل اتجاهاً في التصوير

اصطلح مؤرخو الفن على تسميته "بالطراز القوطي الدولي" International Gothic Style. والهوية المميّزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بقبس من التكلّف الذي يخضع الأشكال كافة - سواء أكانت أشكالاً آدمية أو نباتية أو صخوراً - لإيقاع أسلوب خطّي رشيق أنيق متأوّد ينهل رقّته من الروح الجمالية القوطية، بل حتى الموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة التصوّفية نراها وقد غشّتها أحياناً مسحة غنائية دنيوية النكهة، إذ حاول الفنّان أن يحشد في لوحاته العديد من القصص الديني الذي تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيه ملامح العصر الذي صوّرت فيه، مضفياً بهذا على الفن الديني صبغة إنسانية. كما صحب ذلك إسراف في الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية كالصيد والطراد والفلاحة ومناظر الحضر، فقدّم المصورون روائع أنيقة فيها إفراط في التكلّف يجاري مباهج الحياة اليومية.

ولكي نصل إلى جذور هذه الحركة لا مناص من تتبّع تاريخ الأسلوب القوطي في تصاوير العصور الدنيوية، لا سيما فنون البلاطات في تلك الفترة. ومن المعروف أنه كان ثمّة إنتاج غزير للفن الدنيوي خلال العصر الكلاسيكي يشمل تصوير المناظر الطبيعية ووقائع الحياة اليومية والطبيعة الساكنة والموضوعات التاريخية والمعارك الحربية إلى غير ذلك، لجأ الفنان فيها إلى الإيهام بالواقعية من خلال استخدام الضوء والظل للإيحاء بالبروز والعمق، غير أن غزو برابرة الشمال سرعان ما قضى على هذه المناهج. وعلى الرغم من عدم احتفاء الدين المسيحي في أوروبا بالموضوعات الدنيوية فلم يتوقّف تصوير الموضوعات التاريخية قط، إذ استخدم التصوير لتدعيم سلطات

الأباطرة سواء في الغرب أم في بيزنطة، وكذا للإعلاء من شأن الأسر الحاكمة في الماضي والحاضر. وفي مثل هذا النوع من التصوير شاعت "النزعة الطبيعية" Naturalism النزعة الطبيعية هي التمثيل لمظاهر الطبيعة على صورة أقرب ما تكون من الواقع المرئي على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثالياً أو خيالياً، وهي بهذا تختلف عن النزعة الواقعية Realism التي يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له. ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التي تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة بعد تأملها تأملاً دقيقاً مستفيضاً دون الخروج عن إطارها. (م.م.م.ث).، ووجدت لها متنفّساً جديداً في المراسم البيزنطية وأديرة عهد شارلمان في الوقت نفسه الذي دأب فيه اللاهوت المسيحي - الذي كان في صراع ضار ضد تراث الفكر الكلاسيكي - على تقويض قيم الحياة الدنيوية. ولقد كانت ثمّة "عهود نهضة" أيضاً في الفن البيزنطي بل وفي إمبراطورية شارلمان الشاسعة، تشهد بها الجهود الثقافية الدؤوبة لزعيمها والنشاط العالمي المتحرر من النزعات القومية في أديرتها. وإذا كان الزمن لم يحفظ لنا من الزخارف الدنيوية في قصور شارلمان شيئاً، إلا أننا نلمس صداها فيما جاء على ألسنة الأدباء من وصف لتلك اللوحات التي تصوّر أمجاده العسكرية، إذ كما كانت آداب الفروسية وأشعار التروبادور تشيد بنظام الإقطاع خلال العصر الرومانسكي، كذلك كانت اللوحات التي تزيّن القصور والقلاع سواء أكانت صوراً جدارية أم نسجيات مرسّمة تصف هي الأخرى المعارك الحربية وما إليها من صيد وطراد، فنسجية بايو (١٠٨٠) لا تبعد كثيراً عن هذا الاتجاه إذ أن أسلوبها السردي القصصي المُترع حيوية، ثم

عنايتها الشاملة بكل مظاهر الحياة المعاصرة، هذا وذاك يكشفان عمّا كانت تبلغه المبالاة بالحياة الواقعية من عمق.

ومع نهاية القرن الثاني عشر طرأت على الصيغ التجريدية للنحت والتصوير الرومانسكي ومضة حياة، فما من شكّ في أن أفكار القدّيس برنار (١٠٩٠ – ١١٥٣) والعقلانية النقدية لأبيلار (١٠٧٩ – ١١٤٢) قد ساعدتا على تمهيد الطريق نحو تصوير الحياة اليومية. ولم يمض وقت طويل حتى فاجأنا القديس فرنسيس الأسيزي والقديس توما الأكويني (١٢٢٥ – ١٢٧٤) بزجّ الطبيعيات والدنيويات إلى المسيحية بدءاً بالنحت ثم بالتصوير، فمنذ القرن الثالث عشر زخرت حوافّ صفحات المخطوطات الإنجليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة موحية بقصص الحيوان الرامزة التي شاعت في العصور الوسطى خاصة "قصة الثعلب" الشهيرة Roman de Renard. ولا نزاع في أن هذا التعبير التصويري وذاك التعبير الأدبي نابعان من انصهار التقاليد الفرنسية والجرمانية في البوتقات الإنجليزية النورماندية وكذا بوتقات إقليم الفلاندر وحوض الراين، وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هي الحيوية المتدفّقة وقوة الخيال النابعة هي الأخرى من الخصائص النفسية لشعوب المنطقة، غير أنه ظهر في الوقت نفسه في أوروبا لون آخر من التصوير الدنيوي هو "أسلوب البلاط" الذي نشأ في فرنسا، وكان ابتكاراً كتب له الذيوع والانتشار والوفرة والعمر المديد. وكانت الملكية الفرنسية التي احتفظت بالكثير من تقاليد بلاط شارلمان متعجّلة في تبنّي المبادرات ذوات النفع السياسي أو التي تُعلي من زهوها وخيلائها، وهو ما حدث

في عهد لويس التاسع [القديس لويس] في منتصف القرن الثالث عشر، إذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكي، ينبض بروح الأبّهة المتأنّقة والحيويّة المضطرمة التي تفصح عن احتياجات البلاط ومطالبه. فلأوّل مرّة في أوروبا بعد العصر الكلاسيكي يظهر قانون جديد لرسم الجسد الآدمي عمد الفنان إلى إطالته ليبدو رشيقاً، وتجسيمه بما يوحي بالحركة والقوة من وراء الأردية التي تنم خطوطها عن نهج حسّي، وبدت الإيماءات الأشدّ قُرباً من الحياة متساوقة مؤتلفة مع التكوين الفني والخلفيات المعمارية، فإذا نحولة الأجساد البشرية اللدنة تواكب الاندفاعة الرأسية للأعمدة والأبراج، وإذا الألوان تضطلع بدورها الزخرفي البحت، مما أفضى إلى توازن نموذجي بين ما هوَ مثالي وما هو واقعي، وبين الحسّ بالحياة وأسلوب التعبير عنها. وما لبثت بقيّة دول أوروبا أن انساقت في هذا الاتجاه وفي طليعتها الدول الواقعة شمالي الألب، وهكذا غدا "طراز البلاط الفرنسي" هو القاعدة التي قام عليها "الطراز الدولي" في التصوير القوطي، فأضفى معظم خصائصه على فن القرن الرابع عشر اللاحق ومستهل الخامس عشر. وقد صحب طراز البلاط هذا انتشار الموضوعات الدنيوية في كافة زخارف وتصاوير الحصون والقصور، التي وإن لم يبق لنا منها إلا أقل القليل، إلا أننا لا نلبث أن نلمس في الأوصاف الأدبية والشاعرية التي وصلتنا مدى ما بلغه الحماس نحو الفن الجديد. فيتحدّث كتاب "قصة الوردة" Roman de La Rose في الجزء الأخير منه الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٠ عن فن التصوير، ويمضي معدّداً موضوعاته المتنوّعة، مثل الفرسان

المسلّحين لخوض القتال ممتطين صهوات الجياد المطهّمة ذات السروج الفاخرة فوق الجلول المزركشة بالرنوك الملوّنة بالأزرق والأصفر والأخضر، وكذا مختلف فنون الترويح عن النفس كالرقص الذي تشارك فيه غانيات حسناوات ترتدين أزياء بالغة الأناقة.

واتجه النحت القوطي إلى إضفاء العاطفة الفيّاضة على الموضوعات التقليدية للفن المسيحي، الأمر الذي أفضى في نهاية القرن الثالث عشر إلى نوع جديد من الفن الديني صمّم خصّيصاً للتعبّد الفردي يشار إليه بالعبارة الألمانية **Andachtsbild** "أندكتسبيلد" وتعني تماثيل التعبّد، إذ كانت ألمانيا حريصة على تأدية دور قيادي في تنميته. وأبرز نمط لهذا الفن الديني وأكثره شيوعاً هو نمط العذراء الأسيانة **Pieta** [وهي كلمة إيطالية مشتقّة من كلمة **Pietas** اللاتينية، جذر كلمتي **Pity** بمعنى الشفقة أو الإشفاق و**Piety** بمعنى التقوى أو الورع]. وليس ثمّة ذكر لهذا المشهد على الإطلاق ضمن مشاهد آلام المسيح في الكتاب المقدّس، إذ هو مشهد ابتدع في زمان ومكان غير معروفين، باعتباره المقابل التراجيدي لمشهد العذراء والمسيح الطفل. وثمّة تمثال خشبي بمدينة بون يرجع إلى مطلع القرن الرابع عشر مطلي بألوان رفافة مبهرة، تتجلّى فيه الواقعية بوصفها وسيلة التعبير حيث تبدو على الوجوه سيماء الألم والأسى، وتغشّي الدماء جروح المسيح في مغالاة لافتة تكاد تصل إلى حدّ التشويه، أما الجسدان ففي نحافة الدُمى وقد خليا من الحيوية. وكان الغرض من مثل هذا التمثال وغيره هو الترهيب وإثارة المخاوف والشفقة في قلب المتأمّل حتى تتجاوب مشاعره مع مشاعر الحزن والأسى التي كابدتها مريم أم المسيح.

ومنذ مطلع القرن الرابع عشر خطا التصوير الإيطالي بفضل جوتو ودوتشيو - كما رأينا - خطوة لا مثيل لها صوب النزعة "الطبيعية"، مما دفع الفنانين الإيطاليين إلى تذوّق النحت الكلاسيكي مثلما حدث لآل بيزانو - كما مرّ بنا - وكذا التصوير الكلاسيكي الذي كانت كثرة من نماذجه مبعثرة بين الأطلال المحيطة بهم، وإذا جوتو يخصّص مساحتين من صوره الجدارية بمصلى "الآرينا" للوحة تصوّر عقداً تتدلى منه ثريّا، وهو من الصيغ المتأغرقة القائمة على مخادعة البصر. كذلك تغلغلت نفس الاتجاهات في فنون مدينة سيينا عهد دوتشيو وتلميذه سيموني مارتيني، الذي استردّ في الموضوعات الكلاسيكية التي صوّرها النكهة الرعوية لتصاوير العصر الروماني، على نحو ما نرى في منمنمته بمخطوطة فرجيل المحفوظة بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة ٩٧) التي رسمها في عام ١٣٤٠ لصديقه الأديب بترارك، ففلّاحوه ذوو الشعر الأشعث الذين يرمز بهم لقصائد الزراعيات [الفلاحة Georgics] والقصائد الرعوية Eclogues ينحدرون مباشرة من لوحات الفسيفساء الرومانية التي تمثل "الفصول الأربعة" بمتحف باردو في تونس، كما ينحدر البطل أينياس القوي المقتدر هو الآخر من لفيفة يوشع Joshua Roll البيزنطية من القرن العاشر على الرغم من تصفيفة شعره وأطواء عباءته القوطية. لقد أودع سيموني في هذه الصورة كل مهارته ومكنون رصيده الثقافي من تراث إيطاليا الكلاسيكي وما ارتشفه من الفن القوطي. وكان سيموني مارتيني قد تشبّع في صباه وهو في سيينا ونابلي بالأسلوب الفرنسي بأزيائه ذات الأطواء الإيقاعية وحوافّه المحوّطة المحدّدة المسرفة في انحناءاتها، فظفر

أسلوبه بترحيب يفوق ما ظفر به أي فنان إيطالي آخر في فرنسا وبرجنديا. من أجل ذلك كلّه عدّ مؤرخو الفن هذه المنمنمة أولى مراحل تطور الأسلوب القوطي الطولي والبشير ب "كتاب الساعات الفاخر الترقين الذي أعدّ للدوق دي بري" للإخوة لمبروج. وحين شرع سيموني يمزج بين الأسلوب المتكلّف للبلاط الفرنسي وبين الواقعية(٥٦) Realism هي نقل المظهر الطبيعي بأمانة دون إسراف في الدخول إلى التفاصيل الدقيقة، وتعدّ في الفن بصفة عامة على النقيض من المثالية Idealism أو هي بعبارة أخرى تمثيل الحياة اليومية كما هي على صورتها التي تبدو بها وليس في صورة الكمال الذي يتخيله الفنان عنها. (م.م.م.ث). الإيطالية الجديدة، جاعلاً هذا المزيج الفرنسي الإيطالي بمثابة "الفن الحديث" وقتئذ عُدّ عمله هذا المرحلة الثانية في تطوير الطراز القوطي الدولي.

ولقد تسلّل التأثير الإيطالي منذ مطلع القرن الرابع عشر إلى قلب مملكة فرنسا، حين بدأ الفنانون الإيطاليون يعملون لدى فيليب الطيّب ملك فرنسا، كما عرضت الصور الإيطالية للبيع بباريس منذ عام ١٣٢٨. ومع أن الفنان جان بوسيل Jean Pucille قد حذا حذو جوتو ودوتشيو في رسم المنظورPerspective هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق (م.م.م.ث).، إلا أنه ظل قوطياً وفرنسياً قحّاً. وفي نهاية القرن الرابع عشر، وفي مراسم دوق دي بري اكتسبت أعماله شهرة واسعة، ويمكن استكناه لبّ أسلوبه مباشرة من أسلوب الإخوة لمبورج Limbourg، ولذا فليس من العدل إنكار الدور الهام الذي كان لبوسيل في تطوير

الطراز الدولي، وهو تطعيم الأسلوب الفرنسي التقليـدي بـنهج جديـد أورثه لجيل المصوّرين الذين كانوا يعملون حوالي عام ١٤٠٠.

ومن ناحية أخرى لم تكن للمصوّرين الفلمنكـيين تقاليـد قوميـة تحول بينهم وبين انتهاج أسلوب الفن الإيطالي، فإذا هـم يحتذونـه منـذ تاريخ مبكر نظراً للـصلات الوثيقـة بـين مجـتمعهم البورجـوازي وبـين دويلات المدن الإيطالية، وكذا لما فطروا عليه من أخذ بالواقيعـة. ومـن هنا نجحوا في إرضاء رعاة الفن الفرنسيين في النصف الأول مـن القـرن من خلال واقعيتهم المعاصرة التي أجّجها الفـن الإيطـالي في نفوسـهم، وإن جنحت بهم قوطيّتهم وميول رعاتهم إلى الالتزام بالإطار الجمـالي للفن الفرنسي.

والراجح أن الفنانين الفلمنكيين الذين كانوا في خدمة دوق دي بري هم الذين وضعوا الأساس الفعلي للطراز الدولي القوطي، وذلك بجمعهم بين الأسلوب الفرنسي التقليدي والأسلوب الواقعي الإيطالي، بما يناسب تفسيرهم لفن التصوير. وابتداء من اللحظة التي ظهرت فيها التحف التصويرية للأستاذ بوسيكو Boucicaut Master وللإخـوة لمبورج أخذ الفن الفرنسي الفلمنكي يحدّد مسيرة الطراز الـدولي. وقـد تبدو هذه الإطلالة منقوصة لو تجاهلنا عنصراً آخـر جديـداً وافـداً مـن إيطاليا، إذ توصّـل مـصورو سـيينا وفلورنـسا في عـام ١٣٤٠ متـأثرين بنماذج التصوير الكلاسيكية التي بين أيديهم إلى إعـادة اكتـشاف أنمـاط التصوير الدنيوي، من طبيعة ساكنةStill life رسم أو تصوير مجموعـة من الأشياء الساكنة الهامدة كالثمار والأزهار والسمك أو الطـير الميـت والأدوات المنزلية إلى غير ذلك (م.م.م.ث). ومنـاظر طبيعيـة ومـشاهد

الحياة اليومية، Genre Painting هي ما يُصوّر نقلاً عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها (م.م.م.ث). فإذا تاديو جادي (١٣٣٧) Taddeo Gaddi يصوّر مشهد طبيعة ساكنة ذا موضوع ديني بكنيسة سانتا كروتشي بفلورنسا، وفي الوقت نفسه رسم سيموني مارتيني صورته الإيضاحية الشديدة التأغرق لمخطوطة فرجيل، على حين تكشف لوحات أمبروزيو لورنزتي الجدارية في قصر البلدية عن صورة مدينة سيينا والريف المحيط بها في واقعية شديدة، حتى لقد تمثّلت فيها كل أنشطة المدينة وما حولها. ومن العسير إنكار أثر هذه اللوحات الجدارية التي كانت تُعرض على الناس في مبنى عام في واحدة من أهم المدن الإيطالية. ولا شك في أن مثل اللوحات هي التي أرهصت بما جاء منها من صور مخطوطات "كتب الساعات" أو "صلوات السواعي الفاخرة الترقين" للإخوة لمبورج وغيرهم إذ ما لبثت الكنيسة المسيحية أن اتبعت الأعراف الرومانية القديمة والتقاليد الدينية اليهودية فأرست قواعد محددة لتلاوة الصلوات والأوراد كما حددت مواقيت الصلاة والشعائر، وما لبث المؤمنون من عامة المسيحيين أن اتبعوا خطى الكنيسة فتطلعوا إلى أن تكون لهم بالمثل كتب صلاة خاصة بهم وأن يلزموا أنفسهم ببرامج الصلوات الكنسية. وهكذا أصبح العامة يقتنون كتب "الساعات" أو صلوات السواعي "Book of Hours" التي نأت أصلاً كأحد العناصر المستخدمة في طقوس الكنيسة ثم إذا هي تغدو ذات "قيمة مرتفعة"، إذ أصبحت بتنوع إخراجها الفني ترمز إلى المكانة الإجتماعية لمقتنيها بعد أن غدت تحفة ضمن مقتنيات المخطوطات الثمينة، يجتمع فيها الدين والفن والدنيا في وحدة متآلفة

هي سرّ الجاذبية التي تتبدّى لنا اليوم، فذاعت شهرتها بوصفها أنفس المخطوطات المرقّنة خلال العصر القوطي. وبعد قرون تعرّضت فيها هذه المخطوطات للتدمير والتلف والضياع بقيت لنا قرابة ألف من كتب "الساعات" لا بالمتاحف ودور الكتب والمقتنيات الخالصة فحسب بل وفي الأسواق حيث يمكن للأثرياء من الهواة وجامعي التحف شراء مخطوطة كاملة أو بضع صفحات منها. ويبدأ كتاب الساعات بتقويم لبيان مواعيد الأعياد الدينية على مدار السنة، ويعقب هذا التقويم مختارات من الأناجيل الأربعة، وعادة ما يزيّن التقويم بصور تبيّن ما يختص به كل شهر من أعمال وأحداث فضلاً عما يصحبه من علامات البروج ببيان برج كل شهر. ويحتوي "كتاب الساعات" فضلاً عما يحتويه من منمنمات وترقينات على موضوعات دينية ثلاثة للصلوات والطقوس، يحتوي كتاب الساعات [أو صلوات السواعي] Book of Hours فضلاً عما يحتويه من ترقين ومنمنمات على موضوعات ثلاثة: أولها نص أساسي والثاني ثانوي والثالث إضافي. والموضوع الأساسي مأخوذ من كتاب الفرض Breviary (الصلوات اليومية) ويشمل التقويم Calendar وصلوات للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitenial Psalms والأوراد Litanies وصلوات للموتى Office of the Dead والصلوات للقديسين Suffrages of Saints. ويضم الموضوع الثاني مقاطع من الأناجيل الأربعة Sequences of the Gospels وتشمل آلام المسيح كما يرويها القديس يوحنا في إنجيله، وصلاتين خاصتين بالعذراء نالا شهرة واسعة، وإحداهما صلاة الطلبات Obsecro te

(Iimplore thee)) والثانية صلاة للسيدة العذراء المعصومة الطاهرة من الدنس O intemerata (O matchless Spirit)، فضلاً عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس وللثالوث المقدس Holy Trinity. أَما الموضوع الثالث فيتضمن إضافات هي منتخبات من المزامير ومن الصلوات المختلفة. (م.م.م.ث). وليس ثمة تشابه بين كتاب للساعات وآخر إلا بالنسبة للتقويم الذي يتصدّر الكتاب محدّداً أيام أعياد الكنيسة وأعياد القديسين. ونبدأ مداخل الفصول بتدبيجات بألوان مختلفة من الذهبي والأحمر والأزرق، التي كانت بالإضافة إلى إسباغ التألّق على الصفحات لها هدف وظيفي، حيث تكتب الأعياد الهامة كعيد ميلاد المسيح وعيد الفصح بالمداد الذهبي والأحمر، على حين تكتب أعياد القديسين المحليين بالمداد الأزرق. وكان الغرض الأساس من كتب "الساعات" هو تزويد المؤمنين من غير رجال الدين بدءاً من الملوك والأمراء وانتهاء بسكان المدن الأثرياء هم وزوجاتهم بكتب صلوات شخصية. وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين وبعض الأميين، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة بالغة الروعة أنيقة الزخارف والرسوم كانت ثمّة ألوف من النسخ الهيّنة الزخارف والرسوم لها الأثر الأول في إشاعة المساواة بين المسيحيين على أوسع نطاق، وإن تكن قد اندثرت جميعاً، وهكذا كانت كتب صلوات السواعي هي النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الديني الشعبي. وقد ذهب الحرص على اقتناء هذه الكتب إلى الحد الذي شاع معه أنها تمثّل غرور صاحبها أكثر مما تمثّل ورعه وتقواه، وإن يكن أولى بنا أن نحذر الأخذ بمثل هذا الزعم، لأن

الورع صلة خفيّة بين الإنسان وربّه. ولقد جرّ استخدام كتب الساعات على نطاق واسع إلى اهترائها، فتآكلت قشور أغلفتها الجلدية وضاعت صفحات التقويم الاستهلالية وتلطّخت أطراف صفحاتها بأثر البصمات وبقع الشمع المتساقط، كما تكشف مطالعة الوصايا وقوائم حصر التركات عن أن كتب الساعات كانت تعتبر من أنفس المقتنيات وأهمها، فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها في ارتفاع أثمانها. وكانت أكثر المناسبات ملاءمة للحصول على كتاب "الساعات" هو الزفاف حين يمنح الزوج عروسه نسخة منه. كذلك كانت هذه الكتب تستخدم علاجاً للشفاء من الأمراض إلى جانب وظيفتها الروحانية والفنية والترويحية، فأصبح اقتناء بعض هذه الكتب مقصوراً على طلب الشفاء من مرض ما بعد أن تكون قد شاعت قدرة أحد القديسين المذكورين فيها على شفاء هذا المرض.

وأشهر كتب الساعات هو "كتاب صلوات السواعي الفاخر الترقين الذي أعدّ خصّيصاً لجون دوق ده بري" Tres Riches Heures duc Berry، ويشكّل بحقّ تحفة فنية في دنيا المخطوطات المرقّنة، صوّره بول لمبروج Pol Limbourg وشقيقاه، وكانوا قد انكبّوا على إنجازه منذ عام ١٤١٣، وعاجلت المنيّة دوق ده بري في عام ١٤٦٠ قبل فراغهم منه. وجاء في قائمة حصر تركة الدوق في وصف هذا المخطوطة النادرة: "إنه كتاب لصلوات السواعي شديد الفخامة يضم ترقينات ومنمنمات وصوراً وزخارف غاية في الروعة نفّذها بول وأخواه"، وقد توفّي الإخوة الثلاثة في نفس السنة فجأة في حادث أو ربّما إثر وباء، وكانوا جميعاً في العشرينات من عمرهم.

وتحفل المخطوطة بمشاهد تشغل صفحات كاملة لأفراد الحاشية من سيّدات ورجال في حفلاتهم وولائمهم وفي صيدهم وطرادهم، وللفلاحين وهم يكدحون في حقولهم المتاخمة للقلاع والحصون. وتجلو لنا هذه المشاهد المتنوّعة مدى اختلاف اهتمامات البلاط باختلاف المواسم على مدى العام، كما تكشف عن تفاصيل الحياة اليومية لبلاط الدوق ده بري من شهر إلى آخر. وفي محاولة من المصوّرين لالتزام المقاييس والنسب والأحجام رسموا الحقول وهي تضيق كلما أوغلت عمقاً والشخوص وهم يتضاءلون حجماً كلّما ابتعدوا ونأوا. ولقد شُغل الفنانون في كافة أنحاء أوروبا بهذه الصور التفصيلية الأنيقة التي تجمع مباهج فيها غلو وإسراف يرضي الأمراء والموسرين، كما كانت مجالاً لإشباع رغبات الفنّانين وطموحهم، فإذا هذه الحقبة تشهد ازدهاراً شديداً في فن التصوير حيث استخدم الفنانون فرشاة دقيقة مدبّبة وأصباغاً برّاقة تدخل في تركيبها الأحجار المسحوقة والأصداف والمعادن وثمار التوت. وكانوا مطلقي الأيدي في رسم الأطراف الرشيقة والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة المزوّقة بالحليات الملونة، كما مضوا يتلمّسون طريقهم نحو الإيهام بالواقع في أنحاء الصورة، غير أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كل ما له صلة بالتصوير الكلاسيكي لم يحاولوا البتّة تحقيق هذا الإيهام على غرار الفنانين الإغريق والرومان من خلال لمسات الفرشاة الغائمة والظلال المائعة، لكنّهم شغلوا بتصوير المناظر الطبيعية ممتزجة بتصاوير الشخوص يشكلونها على غرار لوحات الفسيفساء.

وتعدّ فريسكات لورنزتي أهم نماذج الفن الدنيوي في إيطاليا خلال القرن الرابع عشر، كما أن واقعيتها تفوق أعظم ما قدّمته التصاوير شمالي الألب في هذا المجال، ومردّ ذلك إلى أن لورنزتي قصد أن يلتقط جوهر الأشياء الواقعية متجنّباً التكلّف المفرط للفن القوطي.

وقد أثمرت واقعية لورنزتي المنطقية ظهور فنّانين يحذون حذوه في شمال إيطاليا بلومبارديا والبندقية وغيرهما، فقدّم مصورو المنمنمات اللومبارديون مشاهد ريفية ذات واقعية مذهلة، وصوّر غيرهم الظلال المنسابة، وتناول آخرون الوجوه بأسلوب النحت إلى أن انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى تصوير مشاهد ذات منظور واقعي نابضة بالحياة تبزّ أيّة تصاوير أوروبية تسبق الفنان روبرت كامبين Robert Campin المعروف باسم "أستاذ فليمال" والأخوين فان إيك Van Eyck كما سنرى. كذلك قدّم بعض المصوّرين اللومبارديين دراسات رائعة لصور الحيوان تُعدّ إرهاصة بأعمال الإخوة لمبورج ومن خلفهم من كبار المصورين الفلمنكيين برؤاهم الجديدة للعالم من حولهم، حيث تتجاوز المشاهد داخل الدور أو في الخلاء - لكل من "أستاذ بوسيكو" والإخوة لمبورج - تصاوير المصورين اللومبارديين في مجالي تمثيل المنظور والبيئة المعاصرة وقتذاك، ومن هنا كان التصوير "الفرنسي - الفلمنكي" حوالي عام ١٤٠٠ شديد الصلة بالفن اللومباردي. وتذكر الكثير من قوائم حصر المجموعات الفنية الفرنسية بين الحين والحين أعمالاً لومباردية، فضلاً عن الصلات السياسية والعائلية الوثيقة بين آل فيسكونتي Visconti حكام ميلانو والأمراء الفرنسيين وكذا لم تكن الصلات الفنية بينهم أقلّ إحكاماً وقرباً. وكان أكثر ما شدّ إعجاب المصوّرين

الإيطاليين في أعمال مصوري الشمال هو أسلوب الخطوط المنحنية **curvilinear** ونماذج المسنّين المُلتحين والعذراوات النحيلات والثياب البرجندية الباذخة والأناقة المهندمة، وفي إيجاز كل غرائب العالم العجيب المصورة تصويراً متنوعاً خلاباً والذي كان يعدّ في جنوبي الألب نموذجاً قوطياً إكزوتياً(٦١) Exoticism الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء، وذلك لما يتصف به من استغراب لكل ما هو مجهول يجذب النفوس، أو هو التعلّق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسي المستجلب بسبب. (م.م.م.ث). غنائياً. وهو أيضاً ما يفسّر ولع مصوري شمال إيطاليا بالتشكيلات الخطّية **linear** التشكيل الفني الذي يعتمد في تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكونة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية والتظليل (م.م.م.ث). والسرد القصصي المصور، فبلغ الطراز الدولي في شمال إيطاليا أوجه في المغالاة في الزخرفة والخيال حتى غدت خطوطه متحوّية متموّجة متجاورة كألسنة السعير، ومن هنا جاء وصفها بالمتوهّجة **Flamboyante**. وقد امتدّت هذه المرحلة طويلاً لا سيما على يد الفنان بيزاناللو **Pisanello** الذي قضى نحبه عام ١٤٥٥، غير أن انشغال الفنانين المتّصل بملء ما يقع بين أيديهم من أسطح مستوية وشغفهم بالتشكيلات الخطية لم يرق بتصاوير هذه المنطقة على الرغم من واقعية تفاصيلها إلى المستوى نفسه الذي كان سائداً في بقيّة أنحاء إيطاليا حيث كان يعمل مازاتشيو وأوتشيللو. ومع ذلك حافظت هذه المرحلة على ازدهارها في بلاطات أمراء الأقاليم حيث كانت شهرة بلاطات دوق ده بري ودوق برجنديا والملك شارل السادس ما تزال ذائعة طاغية، فقد كانت هي المنبع الذي

فاض منه الأسلوب الفلمنكي فعم أوروبا بأسرها حوالي عـام ١٣٩٠. وبهذا تكون خصائص هذا الأسلوب قد نشأت في فرنسا، وكانت أهـم منابعـه وأصـوله مـان سـور إيفـر Mehun sor Yevre وبـورج Bourges حيـث أنـشأ جـون دوق ده بـري مرسمـاً خصيـصاً للمخطوطـات المرقّنـة، وحيـث عمـل الفنـان جاكمـار ده هـسدان Jacquemart do Hesdin ، وديجون في المرسم الذي أنـشأه فيليـب الجسور، وأخيراً في باريس نفسها حيث ظهر مصورون محترفون خالصو النسب الفرنسي وإن كان إلى جـوارهم أيـضاً فنـانون فلمنكيـون علـى مستوى رفيع. على أنه لم يكتب للمنمنمات الباريسية وجودهـا الـذاتي غير متأثرة بغيرها إلا بعد عام ١٤٠٠ علـى يـد أستاذ بوسـيكو. وقـد اصطبغ الأسلوب "الفرنسي - الفلمنكي" في كـل دولـة أوروبيـة بـصبغة قومية، ففـي لومبارديـا حمـل الطـابع القـوطي كمـا قـدّمت، وشـهدت بوهيميا نشاطاً تصويرياً عظيماً متأثرةً بالأسلوب "الفرنسي - الفلمنكـي" في منتصف القرن الرابـع عـشر حيـث تزاوجـت الاتجاهـات الإيطاليـة الحديثة بالتأثيرات الجرمانية وبالطراز القوطي الأصـيل، وكانـت رعايـة الفن في النمسا تتولّاها الأسقفيات والأديرة أكثر من البلاطات باستثناء فيينـا، وإن كـان الأسـلوب الـدولي أقـلّ انتـشاراً. وأغلـب الظـن أن الأسلوب "الفرنسي - الفلمنكي" قـد وصـل إلى النمـسا وبوهيميـا عـبر العلاقات الوثيقة بـين البلاطـات، كمـا ذاع في حـوض الـراين لمتاخمتـه للأراضي الواطئة ولفرنسا على الـسواء. وسـرعان مـا حاكـت الطبقـة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الناشئة الـتي غـدا لهـا نفوذهـا وتأثيرهـا طراز بلاطات الأمراء الـذي كـان المركـز الفـني بمدينـة ديجـون مـصدر

إشعاعه وانتشاره. وهنا في ديجون بدأت اللوحات المصوّرة على الحوامل [أعنى اللوحات القائمة بذاتها] - مثلما كان الحال في المدن الإيطالية - تحلّ محل المنمنمات فأخذت هي ولوحات الهياكل التي كانت تزيّن الدور والكنائس تشيع بين الناس ويتقبّلونها بقبول حسن مع مستهل القرن الخامس عشر. أما فنانو الراين فقد مزجوا بين أناقة الطراز القوطي وبين مرونة ورقّة "الأسلوب الهادئ" Soft style ذي التوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخوص الوديعة، وكان أهم فنّانيه من مدرسة كولونيا، فأدّت رهافة هذا الأسلوب إلى ابتداع أعمال فنية لها رقّة الأحلام. وأعقب ذلك مدرسة الواقعية الحادة التي سمّيت مدرسة "الأسلوب الصارم" Hard style بزعامة كونراد فيتز Konrad Witz والتي تتجلّى فيها المشاهد أشد ما تكون وضوحاً وإبانة.

وفي إنجلترا حيث كانت ثمّة ندرة ملحوظة للوحات المصورة القائمة بذاتها تسترعينا لوحة ولتون ذات الضلفتين Diptych لوحة ثنائية مصوّرة ذات ضلفتين أو مصراعين قابلتين للطيّ مفصلياً (م.م.م.ث). (١٣٩٦) كأحد أكثر اللوحات المصوّرة إثارة للجدل والخلاف بروعتها الخارقة للعادة، فنرى مصوّرها يتخم سطح لوحته الخشبية بالتذهيب لتبدو في أبّهة الأيقونات البيزنطية، كما تلفتنا عنايته البالغة والدقيقة بنقل تفاصيل الوجوه والوضعات، ويتجلّى ذوقه الإنجليزي في رسم شخوصه على وجه بالغ الأناقة، فنرى فوق إحدى الضلفتين الملك ريتشارد الثاني يقرّبه إلى العذراء والمسيح الطفل القدّيسان الشفيعان له، ونرى فوق الضلفة اليسرى الملك راكعاً من

ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد المعترف والقديس إدموند الملك الشهيد.

أَما فنانو الأراضي الواطئة الذين تخلّفوا قليلاً لبُعدهم عن مراكز الحضارة فهم وإن كانوا مفعمين بحيوية دافقة تشوبها بعض الخشونة، فلم يعرفوا روائع الفنانين الفلمنكيين بفرنسا إلا من خلال بعض الأصداء التي وصلت إليهم من هناك وعبر بلاطات الأمراء في بلادهم، وهكذا نشأت المدارس الفنية في جلدرلاند Gelderland ولييج وماسترخت حيث ابتُدعت تركيبة مؤلّفة من العناصر الفلمنكية وعناصر حوض الراين. وتلك هي المرحلة الأخيرة للطراز الهولندي الدولي المرهصة بفن فان إيك. وفي الوقت نفسه كان فنانو المراكز الفنية التي أقامتها الطبقة الوسطى في أوترخت وبروج وجنت Ghent يستخدمون الأسلوب الفرنسي بلا حرج أو صعوبة. ومنذ نهاية القرن الرابع عشر ظهر تأثير الأسلوب "الفرنسي - الفلمنكي" في إسبانيا، فلقد كان إقليم قطالونيا شديد الصلة بفرنسا عن طريق تزاوج الأسر المالكة، فضلاً عن تأثير المركز الفني الفرنسي الموجود بأفنيون المجاورة، وكانت ثمّة شبكة من الطرق التجارية عبر البحر المتوسط تربط برشلونه وفالنسيا بمرسيليا وجنوا ونابلي وباليرمو والبندقية، نشأت معها إلى جانب العلاقات التجارية صلات فنية، وهو ما يفسّر التشابه بين تصاوير جنوب إيطاليا وإسبانيا وقتذاك. وظل "الطراز الدولي" مزدهراً في معظم هذه البلاد في الوقت الذي أخذ يضمحل فيه بفرنسا حيث كان لحروب المائة عام أثرها المدمّر على فن التصوير، ومع ذلك ارتقى "أستاذ روهان" Rohan Master بفن التصوير إلى أعلى المراتب، فلقد

استطاع أن يرمز بخطوطه الأرابيسكية Arabesque الخط الرشيق المتأوّد المتسق المنغّم (م.م.م.ث). إلى معان صوفية تباين الأساليب التكلّفية الشائعة، وكانت منزلة هذا الفنان في تاريخ الفن القوطي الدولي تشبه منزلة الفنان إلجريكو الذي ذاع صيته في ختام النزعة التكلفية الباروكية إبّان عصر النهضة، فقد أضفت ومضات بصيرته عمقاً إنسانياً بالغاً على فن كان مقصوراً على الانفعالات الدنيوية الهيّنة.

ويرجع سبب انبثاق هذا الطراز الفنّي من فرنسا إلى بقية أنحاء أوروبا إلى أن فرنسا وبرجنديا تقعان على الطريق التي يعبر بهما إلى أهم مركزين اقتصاديين في أوروبا وهما شمال إيطاليا والأراضي الواطئة. وعلى حين كانت فرنسا تتمتع بالتفوّق الفكري لأنها كانت تضم جامعة باريس العلمانية، كانت برجنديا تمثّل نموذجاً لحضارة فرنسية - فلمنكية أفادت الكثير من الروح التجريبية للطبقة الوسطى الهولندية. ونتيجة لكون الحضارة الفرنسية - الفلمنكية حضارة مختلطة فقد أصبح ميسوراً أن يتقبّلها كل من اللاتين والجرمان، فعلى حين أعجب اللاتين بأسلوبها التكلّفي الأنيق الذي طوّع الطبيعة، أعجب الجرمان بواقعيّتها وروحها الصوفية، هذا إلى أن كلّاً من فرنسا وبرجنديا كان لها بلاطها الملكي الوقور.

وبهذا كان المجتمع الأرستقراطي الأوربي في نهاية القرن الرابع عشر أسرة دولية واحدة لها فروع في شتّى أنحاء القارة، كما دخل الفنانون الذين تحرّر معظمهم من قيود النقابات المهنية في خدمة الأمراء يتنقلون في سائر أرجاء أوروبا من بلاط إلى آخر، ومن هنا كان من

المحتم أن تفضي هذه العوامل إلى فن موحّد متجانس. وهكذا قدّمت فرنسا التي انبعثت منها العمارة القوطية وآداب بروفنسا Provencal بلغة (لانج دوك Langue dOc) موسيقى (الفن الجديدانظر "الزمن ونسيج النغم. من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا" لصاحب هذه الدراسة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٦.) Ars Nova على أيدى فيليب دي فيتري وجيوم ده ماشو إلى "عصر الفروسية" فناً طال التشوّق إليه هو "فن تصوير البلاط". ومع اضمحلال عصر الفروسية في نهاية القرن الرابع عشر، بدأت طبقة الفروسية تنظر نظرة نافذة ناقدة لأسلوب الحياة الذي كانت تنتهجه، وبعد أن اطمأنت شيئاً من الاطمئنان نزلت إلى الطبقة الوسطى وتحالفت معها درءاً لنشوب الثورات في أوروبا، لكنها مع ذلك لم يهدأ لها بال إزاء الضغوط الاقتصادية والاجتماعية الجديدة. وعلى الرغم من كافة هذه الاعتبارات التي تهدّد كيانها ظلت سادرة في تقاليدها وأهوائها وعاداتها، منجذبة إلى الخيال في مجالات الشعر والتصوير والموسيقى التي استخدمتها للإعلاء من شأن أسلوب حياة الفروسية. وما لبثت بوليفونية "الفن الجديد" الموسيقى - إلى جوار التصوير - التي برع فيها جيوم ده ماشو أن غدت أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه، وسرعان ما ظهرت إثرها القصائد الشعرية المتكلّفة هي الأخرى. وهكذا عبّر الشاعر والموسيقي والمصوّر بما يبدعون عن رغبات النبلاء والفرسان وميولهم، كما عبّروا عن أحلام سيّدات القصور اللاتي شببن على قصص شعراء التروفير المتجوّلين Trouvere الاسم الذي كان يُطلق في العصور الوسطى على الشاعر المتجول بشمال فرنسا. وكانت

موضوعات التروفير تتراوح بين العشق الرفيع على نحو ما كان يفعله التروبادور في جنوب فرنسا وبين أساطير الفروسية والبطولة (معجم مصطلحات الأدب. د. مجدي وهبه). في شمال فرنسا بلغة لانج دوي (Langue d oil) والتى غدت نواة للغة الفرنسية الحديثة، والتى كانت تعرض للعشق الرفيع ولأساطير البطولة والفروسية، فلا تقع عيونهن إلا على ما تتيحه لهن تلك الإطلالة من بروجهن الشاهقة. وقد يكون من العسر بمكان اليوم تقويم ما كان لنساء القصور من أثر في مجتمع العصور الوسطى وفى أخيلة الرجال وعواطفهم ومثلهم العليا، لا سيما فيما يتصل بطبقة النبلاء، فكانت المرأة هي التي تتولى تنشئة الصبية حتى يبلغوا سن الحُلُم. ومنذ القرن الحادى عشر كان ثلاثة أرباع الشعر الدنيوي والموسيقي تؤلّف من أجل النساء، وإذا بالتصوير أيضاً يلحق بهما في هذا المجال. كذلك شاع الميل نحو الشعر الرعوي والتغنّي بالبساطة الريفية المترعة بالثراء المترف وبلمسة متوارية من الإثارة الجنسية، وهو ما يجعل ثمّة تشابهاً بين مجتمع القرن الرابع عشر وفنّه من ناحية ومجتمع طراز الروكوكو الفنّي خلال القرن الثامن عشر من ناحية أخرى. غير أن هذا لم يكن وجه التشابه الوحيد، فكلاهما خضع لأنواع مختلفة من سحر التكلّف والاصطناع، منها الالتزام بالأسلوب المتحذلق الذي يتّفق ومزاج الناس وقتذاك، فعادة ما تأخذ النزعة التكلّفية مكان الصدارة في فنون مجتمع الصفوة الذي غالباً ما يمتدّ به العمر في أوقات الأزمات الروحية.

والنزعة التكلّفية تواجه النزعة الطبيعية لكنها لا تباينها مذهباً فنّياً، فهي متكلّفة لأنها ليست طبيعية، وهي على الرغم من تكلّفها لا

تعـرض في مـضمونها لحقـائق الـنفس الذاتيـة ولا لأحـداث العـالم الخارجي، ومن ثم كان تكلّفها هو في أسلوب الأداء أكثر منه في اختيار الموضوع المطروق. على هذا النحو استخدم أصـحاب النزعـة التكلّفيـة خلال القرن الثامن عشر - كما سنرى - كل مبتكـرات عـصرهم مـن طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد مستقاة من الحياة اليوميـة وصـور للحيوانات وإضـاءة صـناعية، مـواكبين بـدورهم مـصوّري المنمنمـات الفرنسية - الفلمنكية الذين صوّروا هـم الآخـرون النـبلاء والفلاحـين والريف والحيوانات وأدوات الحيـاة اليوميـة، كمـا صـوّروا لأوّل مـرة المشاهد الليلية. ولا نزاع أيضاً في أن العناصر الواقعية التي انطوى عليها الأسلوب الدولي كانت البشير بواقعية فـان إيـك. وإذا نظرنـا إلى هـذا الأسلوب لذاته يتبين لنـا أنـه النقـيض التـام للفـن الـساعي إلى محاكـاة المشاهد بطريقة موضوعية، وأن هدفه الحقيقي إسباغ رؤية سحرية على العالم المصوّر، وإن بذل الفنان جهده كي يجعلها تبدو طبيعية باسـتخدام ما يقع عليه الحس من محسوسات، فكما يمكـن للحلـم أن يُـثير رعبنـا، يستطيع أيضاً أن يطلّ بنا على مباهج حياة واقعية سمـا بهـا الفنـان إلى مستوى مثالي يكسبها كمالاً مغرقاً في الخيال. وفي مثل هذا النـوع مـن الصور كما هو الحال في الأحلام - نشهد النـبلاء والأمـراء بأكمـامهم السابغة المطرّزة والفلاحـين بـسراويلهم القـصيرة الخـشنة، كمـا نـشهد الثياب الباذخة المقصّبة والجياد والثيران والآلات الزراعية مصوّرة بدقّة شديدة فتبدو كأنها غريبة عن العالم الواقعي.

على أن الطراز الـدولي لم يقـف عنـد التـصوير وفنـون القـول والموسيقى فحسب بـل جاوزهـا إلى الحفـر علـى العـاج فـشكّل تلـك

التماثيل الصغيرة للشخصيات المقدّسة التي كانت تلقى رواجاً بين المتديّنين، كما أضاف إليها نقوشاً فوق الصناديق والعلب والأمشاط والسروج تشكّل مشاهد غرامية وبطولية. كذلك التفت فنانو النسجيات المرسّمة إلى إعداد نسجيات كبيرة الحجم كي تبعث الدفء في الجدران الرطبة بقلاع الشمال وقصوره، فنرى في هذه اللوحات المنسوجة من الصوف الأمراء يخطون فوق دروب مغطّاة بالزهور، كما نشهد تجسيداً للأساطير الشائعة وقصص الحب الذائعة وقتذاك. ومن بين الصيغ الزخرفية التي زيّنت بعض هذه النسجيات "صيغة الزهرات الألف" Millefiori التي تنتشر وتشيع في أرجاء الخلفيات متألّقة بنورها المختلف الألوان، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشرق الأدنى بعد عودتهم من الحروب الصليبية، وكذا ظهرت فوق هذه النسجيات صورة "الحسناء" إلى جوار اليونيكورن Unicorn [الليكورن] أو وحيد القرن، وهو حيوان أسطوري غاية في الجمال والرشاقة جسمه جسم فرس أنثى وفي منتصف جبينه قرن. وكان لهذا الحيوان الأسطوري قوة يُطهّر بها كل ما يمسّه ولا يقوى على الإمساك به إلا عذراء، ومن ثم اتخذ رمزاً للعفّة والطهارة ولبتولة السيّدة مريم.

هكذا كانت تلك المنمنمات التي ابتدعها بول لمبورج وأخواه وكذا بعض لوحات المصوّر بيزانللو هي ذروة النتاج الفني الإقطاعي القوطي الذي جمع بين نهجي الشعبين اللاتيني والجرماني، وبقيت جميعها إلى اليوم لها سحرها الذي لا ينقطع، بصفائها الذي يحاكي صفاء الجواهر، وبترقيناتها المذهّبة، وبما بين خطوطها من انسجام وتوافق، وبطبيعتها الحالمة الوادعة. غير أن هذه الومضة الفنية كانت النهاية

للإبداع الفنّي للحضارة القوطية جمعاء قبل أن تأتي عليها حضارة عصر النهضة، ومع هذا ظلّت تلك التصاوير تشير إلى حضارة عصر ولّى جاءت في إثرها حضارة أخرى.

وما كاد القرن الخامس عشر يهلّ حتى دخل الفن القوطي مرحلته الأخيرة، وكان - كما هي العادة - أن صحب اضمحلال الطراز القوطي مغالاة في استخدام أكثر أشكاله تطرّفاً وفي أواخر هذا العصر لم تعد فرنسا محطّ الفن القوطي، بعد انفلات حبل الالتزام الذي كان يستملي من العقل والمنطق شيئاً فشيئاً أمام قوى الحياة الكامنة فإذا هي تنطلق من عقالها وقد كان من مظاهرها الإسراف في الزخارف النباتية دون قيد، كما اندفعت النزعات القومية على هواها.

ومع مرور الأيّام انطلقت عقلانية اللاهوت السكولائية من صرامة نمطها نحو الوجدانية الدافئة، فأخذ القديس برنار شأنه شأن القديس فرنسيس الأسيزي يرشد الناس إلى أن التقرّب إلى الله يكون عبر الوجدان لا العقل، وهو ما أوحى إلى الفن بأن ينزل إلى حياة الناس وواقعهم لا يستملي مما يوحي به العقل ولكن يستملي مما تقع عليه العين، فإذا هو ينطلق انطلاقة واسعة في تصوير ما هو محيط به من الخلق على ما هو عليه في واقعيته وماديته. فعلى حين كانت التصاوير مع القرن الثالث عشر تتحرّج على سبيل المثال من الجمع بين عاشقين فتصوّر أحدهما في طرف وثانيهما في الطرف الآخر من الصورة وهما يتناجيان على البُعد، نرى مجالس العشق في القرن الرابع عشر وقد جمعت بين العاشقين والمعشوقات في تدان وتلاصق مع مسحة من الاستحياء التي كانت باقية من منهج العقلانية. وإذا طالعنا صور القرن

الخامس عشر نرى فيها غلبة الحسّية والواقعية على العقلانية غلبة أشدّ وأعمّ، فإذا نحن نرى العاشقين والعاشقات وقد جمعت بينهم الألفة الوثيقة فلا استحياء ولا حياء. ثم انصرمت حقبة فإذا الفنانون بعدها يصوّرون العشاق وسط الخمائل علانية لا خفية. وفي الوقت نفسه جعل مصورو الأراضي الواطئة من الحب العذري حبّاً مادّياً فإذا هُم يَجمعون بين كهل غني وفتاة مراهقة طمعاً في المال لا استجابة للحب، فنرى الفنان الهولندي بيتروس كريستوس Petrus Christus (١٤١٠ - ١٤٧٢) يبرز المادية بأقصى مقوّماتها في لوحته المعروفة باسم "القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمي زواج لعروسين" التي رسمها عام ١٤٤٩ بتكليف من نقابة الصيّاغ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك. وليست لهذه الصورة ما يشابهها في الفن تأثراً بالتجارة والاهتمام بالقيمة المادية للأشياء مما أفضى بالفنانين إلى أن يعنوا بالتصاوير المادية، فإذا النظر لا ينفر من هذه الصور ومثيلاتها.

هكذا كان عصر النهضة إذن ردّ فعل للعصر الوسيط، وفي الحق إنه لم يكن ثمّة فاصل بينهما بل كان هذا أقرب ما يكون إلى التحوّل والانتقال. ومن هنا كان من الاستحالة بمكان أن نحدّد لهذا التحول وذلك الانتقال تاريخاً بعينه، فلقد كان عصر النهضة يختلف باختلاف بدايته من إقليم إلى آخر، فقد يكون بدأ في مدينة على حين كانت جارتها من المدن الأخرى غارقة في العصر الوسيط.

وقد كان النموذج الذي قدّمه فنّ النحت الفرنسي هو المؤثّر أكثر في المثّالين الإيطاليين سواء في ذلك مثّالو إقليم لومبارديا في القرن الثالث عشر أو مثالو بيزا في القرن الرابع عشر الذين كانوا الروّاد

الأوائل لفن النحت في عصر النهضة. ووضعاً للأمور في نصابها نستطيع القول بأن إبداع الأشكال المستوحاة من العالم الواقعي كان أولاً من ابتداع الفنانيين القوطيين، وكان العبء الذي حملته النهضة الإيطالية هو الامتداد بهذا الاتجاه إلى غايته، لانتهاجها فن العصر الكلاسيكي أو بمعنى آخر لرجوعها إلى المصادر الأساسية الحقة لفن النحت. ولقد كان لفن النحت في العصور الوسطى تأثيره العظيم على فن التصوير في القرن الخامس عشر إذ منحه الإحساس بالكتلة، كما أضاف الاهتداء إلى تقنية التصوير بالزيت في منتصف القرن نفسه صلة أخرى بين التصوير والنحت، إذ عن طريق المغالاة في المحاكاة في فن التصوير غدت الأشكال الصلبة والأجسام الآدمية وكأنها محفورة في الحجر الصلد أو المعدن المسبوك، وهذا لما يملكه فن التصوير من القدرة على الإيهام والخداع البصري، فذاع هذا الأسلوب الذي أخذ صفته النحتية من تجسيمه في مساحات رحبة، وكذا من قيمته اللمسية في كافة أنحاء أوروبا، على نحو ما نشهد في أعمال الفنان البرتغالي نونيو جونسالفيس Nuno Goncalves .

أسلوب النهضة الإيطالية في فلورنسا

على حين مضى شمال أوروبا في مسيرته المتأنّية مترسّماً الأساليب الرومانسكية والقوطية، نهجت إيطاليا نهجاً آخر إذ اختلفت فنون التصوير والنحت والعمارة القوطية فيها اختلافاً جوهرياً عن مثيلاتها في شمال أوروبا، فنجدها قد صُمّمت أكثر من غيرها كي تتواءم مع نسب الإنسان، كما نراها أقل غموضاً وإثارة للرعب

والرهبة. ومع أن سمات الفن والفكر القوطي المتداولين في إيطاليا كانت ترهص بالكثير من روح عصر النهضة إلا أنه كانت أيضاً ثمّة مصادر أخرى تعود إلى ماض أبعد مدى، فأطلال الآثار الإغريقية والرومانية ما برحت منتشرة قائمة في طول البلاد وعرضها رغم الغزاة الجرمانيين الذين استقرّ بهم المقام هناك فترة فإذا هم يضيفون بمرور الزمن طاقتهم الدافقة إلى طاقة المواطنين الإيطاليين. هذا إلى أن إيطاليا لم تقطع صلتها قطّ بحضارات البحر المتوسّط وعلى الأخص الحضارتين الإسلامية والبيزنطية، فلم يكفّ التجار عن جلب التحف الفنية بل واصطحاب الفنانين من محارف الشرق. ومن كافة هذه الصلات بالفنون الرفيعة ترعرع عصر النهضة خلال القرن الخامس عشر واكتمل.

ومعنى كلمة "الرينيسانس" Renaissance المتداولة هو البعث أو الإحياء، وكانت جذور فكرة الإحياء بإيطاليا قد تأصّلت منذ عهد جوتو، فعندما كان أفراد الشعب يزجون المديح لشاعر أو فنان ما وصفوا عمله بأنه عظيم عظمة القدامى، وبهذا الوصف نُعِتَ جوتو الذي قاد حركة الإحياء أستاذاً لجيله، وهو ما يعني أن فن هذا الرجل قد بلغ من الروعة والجمال ما بلغه فن العباقرة الذين جاء ذكرهم فيما رواه كتّاب روما واليونان الكلاسيكيون. وشيوع هذه الفكرة في إيطاليا بالذات لا يثير الدهشة، فلم ينس الإيطاليون أن بلادهم في الماضي البعيد وروما عاصمتها كانت مركز العالم المتحضّر، وأن قوّتها قد اضمحلت منذ أغارت القبائل الجرمانية من القوط والوندال على بلادهم مفكّكة أوصال الإمبراطورية الرومانية، ومن ثم كانت فكرة

"البعث" مرتبطة أشدّ الارتباط في أذهان الإيطاليين بفكرة "إحياء" مجد روما القديم. وكانت الفترة بين العهد الكلاسيكي الذي يتطلّعون إليه بإعجاب وزهو وبين عهد الإحياء الجديد الذي يتطلعون إليه بمثابة فاصل مظلم كئيب، ومن هنا كانت فكرة البعث أو الإحياء هي المصدر الذي انبثقت عنه الفكرة التي تذهب إلى أن الفترة التي بينهما هي عصر وسيط. وإذ أنحى الإيطاليون باللائمة على القوط لقضائهم على الإمبراطورية الرومانية بدأوا يصفون فن تلك الآونة بأنه فن قوطي، يعنون بذلك أنه فن بربري، على نحو ما يتحدّث الأوربيون عن "الواندال" إذ قصدوا التعبير عن شهوة تدمير كافة عناصر الجمال في الحياة. وفي الحق إن هذا الزعم من جانب الإيطاليين ليس له ما يبرره، فثمّة سبعمائة عام تفصل بين زحف القوط وبين ظهور الفن الذي ندعوه الآن الفن القوطي. فلقد استعاد الفن مركزه بعد ظلام العصور الوسطى رويداً رويداً، ولعل مردّ عدم إحساس الإيطاليين بهذا النمو التدريجي - مثلما أحس به أهل الشمال الأوروبي - هو أنهم تخلفوا بعض الشيء خلال فترة من العصور إلى أن برزت أعمال جوتو المتألّقة بوصفها ابتكاراً عظيماً وبعثاً لكل ما هو نبيل وجليل في الفن.

وقد تركّزت النهضة الحقيقية - التي كانت لقاءً غير مألوف بين العبقرية والطاقة والظروف - حول مدينة فلورنسا التوسكانية بإيطاليا، وحول مدينتين من المدن التجارية لا تقلان ثراء ولهما باع طويل في الإقدام والمغامرة هما بروج وجنت بإقليم الفلاندر. وهنا ولأول مرة منذ عصر أثينا الذهبي أثبت الفنانون والساسة والعلماء مجتمعين أنه ما خلى زمنٌ من الأزمان من عجيبة من العجائب، لكن أعجب العجائب

كلها هو الإنسان، فإذا كل فنان يتابع اهتماماته الخاصة فيدرس التشريح وقواعد المنظور وعلوم اللون والبصريات والهندسة ومعايير الأوزان والمقاييس. ومع ازدهار المعرفة شاعت الصور المثالية المبتكرة للإنسان الذي كان رمزاً للجسارة والإقدام والهيمنة على ما عداه. وخلال قرن كامل ظهرت موجة من الفنانين اللامعين استحدثوا إيقونوغرافيةIconography هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين. ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين. وهي كذلك كل ما يختص بموضوع فني مصور تصنيفاً ووصفاً، وقد تدل أيضاً على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة. (م. م. م. ث). جديدة يزهو بها عصر النهضة ويختال.

العمارة الفلورنسية

برونليسكي ١٣٧٧ - ١٤٤٦

قلّما اكتحلت عيون ربّات الفن بمثل ذلك الحشد الهائل من الفنانين والأدباء والموسيقيين الذين اجتمعوا في فلورنسا خلال الأسبوع الأخير من شهر مارس عام ١٤٣٦ لتدشين كاتدرائية مدينة فلورنسا، وكان الفضل في ذلك يعود إلى المهندس الفنان "برونليسكي" Brunelleschi الذي توّج بعبقريته المعمارية بناء الكاتدرائية التي بُدئ في إنشائها في أواخر القرن الثالث عشر بقبّة ضخمة هائلة. واعتاد برونليسكي حين كان يناط به وضع تصميم كنيسة أو مبنى أن يطّرح الطراز التقليدي اطراحاً تاماً محاولاً إحياء عظمة الرومان السالفة، حتى قيل إنه رحل إلى روما ومضى يقيس أطلال المعابد والقصور القديمة مسجّلاً عجالات تخطيطية لأشكالها وزخارفها. دون أن يدور بخلده على الإطلاق محاكاة تلك المباني القديمة تماماً، وإنما كان مرماه أن يبتكر طريقة جديدة للبناء يمكن معها استخدام أشكال العمارة الكلاسيكية بحرية تتيح له إبداع نماذج جمالية متناسقة. ولعل أهم أثر عُرف له أن المعماريين من بعده ظلوا يترسّمون خطاه في العالم أجمع لأعوام خمسمائة، وظل هذا الأثر قائماً إلى ما يقرب من عقود أربعة مضت حين أخذ بعض المعماريين المعاصرين يناقشون أفكار برونليسكي ثائرين على تقاليد عصر النهضة المعمارية مثلما ثار هو نفسه على التقاليد القوطية. ولم يكن برونليسكي مبتدع عمارة عصر النهضة فحسب، فالعالم مدين له أيضاً باكتشافٍ ظلّ يسيطر على ميدان الفن

قروناً طويلة هو "المنظور"، فقد رأينا الإغريق قبلُ لا يعنون كثيراً بتطبيق قواعد التضاؤل النسبي، وأن المصوّرين المتأغرقين الذين برعوا في الإيحاء بالعمق لم يدركوا القوانين الرياضية التي بها تتضاءل الأشكال كلّما تراجعت نحو العمق، فجاء برونليسكي ليزوّد الفنانين بالوسائل الرياضية لحلّ هذه المشكلة.

وفي هذا اليوم المشهود من عام ١٤٣٦ كان الفنان "جيبرتي" قد فرغ بدوره من حفر نقوش البوابة البرونزية الشمالية لمبنى "المعمودية" وعكف على إنهاء البوابة الشرقية التي ما كاد يشاهدها الفنان ميكلانجلو حتى أطراها بقوله "إنها جديرة بأن تكون أبواباً لجنّة الفردوس". وقد تردّد على محرفه العديد من الفنانين الذين تعاونوا معه مثل المهندس المعماري ميكلتزو والمثّال دوناتللو والمصوّر بينوتزو جوتزولي. وكان دوناتللو قد قبض لتوّه أجره عن نحت التماثيل التي شغلت الكوى في كل من مبنى الكاتدرائية وبرجها الذي أطلق عليه على سبيل التقدير "برج جوتو". وكان جوتو بوصفه كبير المهندسين المعماريين منذ عام ١٣٣٤ قد أشرف على بناء الكنيسة، كما صمّم برج الأجراس البديع الذي يشمخ إلى يمينها ورصّعه بأشكال هندسية من الرخام الملوّن. وعلى الرغم من أن هذا التصميم قد لحقه التعديل بعد وفاته إلا أنه ما يزال يحمل اسمه حتى الآن، وأغلب الظن أن بعض النقوش البارزة في مستوى الطابق الأول من إنجازه، وأن يكون البعض الآخر قد اضطلع به أندريا بيزانو وفقاً لتصميم جوتو.

وكان البابا أوجين الرابع قد اتخذ من فلورنسا مقرّاً مؤقتاً له بعد الثورة التي نشبت ضد كنيسة روما عام ١٤٣٤، فشارك في الاحتفالات

الدينية التي صاحبت تدشين الكاتدرائية، ودفعته هذه الإقامة التي اضطر إليها هو ومستشاروه إلى الوقوع تحت تأثير جماعة المذهب "الإنساني" الفلورنسية، فإذا التقاء هذه العقول يتمخّض عن أنضج الثمار، وإذا نتائجه الفكرية والفنية يقدَّر لها أن تصبح بعيدة الأثر على مدى الزمن. وضمّت هذه الجماعة فيمن ضمّت العلامة اللامع المتعدّد المواهب ليون باتستا ألبرتي الذي كان قد فرغ لتوّه من بحثه القيّم "عن التصوير" الذي أهداه إلى المهندس المعماري برونليسكي، على حين قُدّر لكتابه الأخير "عن العمارة" أن يغدو من بين أعظم المؤلفات التي كان لها أعمق الأثر على الفكر المعاصر في زمانه والأزمان التالية. وأخذت فرقة المنشدين البابوية على عاتقها تقديم الموسيقى والتراتيل الدينية المناسبة، وكانت تضم بين أفرادها أعظم الموسيقيين آنذاك وهو جيوم دوفاي الذي ألف الموتيت Motet ومعناها "كليمة" هي تصغير "كلمة"، وتشير إلى نوع من الترتيل الكنسي الجماعي، عباراته لاتينية ترجع إلى ابتهالات وضراعات وصلوات غير مُدْرجة بين الطقوس الدينية المعهودة. وهي كذلك ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة للموسيقى، ثم هي أيضاً مجموعة من الكلمات الملحّنة تتخللّها كلمات ملحّنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الكُنْتربنط **Counterpoint** (م.م.م.ث). التذكاري الخاص بتلك المناسبة التاريخية، فاصطف مواطنو تلك المدينة التوسكانية الثريّة الرافلة في الرخاء لمشاهدة الموكب الفخم الجليل، وتزاحموا بالمناكب وهم يشقّون طريقهم صوب المجاز الأوسط للكاتدرائية مرتدين حللهم الزاهية الألوان. ونحن إذا قارنّا مستوى الحياة في هذا الإقليم بغيره من دول الشمال، ألفيناه قد بلغ

غايته من الرفعة والازدهار، ففي الوقت الذي كان الإقطاعيون من الطبقة الأرستقراطية في الشمال يقطنون حصونهم الرطبة الشبيهة بالقلاع كان عِلية القوم من الأسر الفلورنسية يقيمون في دور منيفة ذات طراز يحسدهم عليها الأباطرة والملوك. وانتظمت الطبقة العاملة في نقابات مهنية وتجارية متعددة تأتي في طليعتها نقابة عمّال نسج وصباغة الصوف والحرير، تلك الصناعة التي اشتهرت بها فلورنسا، تليها في الأهمية الحرف المتّصلة بالحفر على المعادن وكريم الأحجار، حتى يصل سُلّم التدرج تنازلياً إلى نقابات القصّابين والخبّازين. وكان رؤساء النقابات الرئيسية هم أصحاب النفوذ في المدينة، يُختار من بينهم أعضاء مجلس 'السنيوريا' أي السيادة، ومن بين هؤلاء نشأت الأسر الغنية المشتغلة بالتجارة والأعمال المصرفية. وأشهر هذه الأسر وأقواها نفوذاً كانت أسرة مديتشي التي تزعّمها وقتذاك كوزيمودي مديتشي الذي سيطر على دفّة الحكم بحنكته السياسية وبراعته في المضاربة بثروته الطائلة. ولم يحاول كوزيمو قط أن يتخذ لنفسه لقباً خاصّاً أو يخلع على شخصه مظاهر السلطان البرّاقة، إذ كان من الدهاء والفطنة بحيث أدرك الشغف العميق لمواطنيه بالمساواة، فقنع بمنصب القائد السياسي، يحكم من وراء ستار بمعاونة النقابات المهنية التي كانت تدرك بذكاء هي الأخرى أن الحكومة المستقرّة ذات العلاقات الودّية السويّة مع جيرانها هي أفضل السبل للحفاظ على كيانها المادي والسياسي في إطار من الرخاء والتقدم. وكان أعضاء أسرة مديتشي هم أيضاً ممثّلي البابا المصرفيين الذين يتلقّون ما يوهب للكنيسة من إنجلترا وفرنسا والفلاندر محتفظين بها ودائع للبابا، وكانا يقرضون المال بفوائد خيالية لحكّام

الدول الأجنبية عن طريق مكاتبهم الفرعية بلندن وليون وأنفرس، ومن هذه الدخول البابوية كانوا يبتاعون الصوف الإنجليزي ينقلونه بالسفن إلى فلورنسا حيث يجري نسجه أقمشة فاخرة يصدّرونها فيجنون منها ربحاً وفيراً جعل "الفلورين" سيّد العملات في أوروبا.

وفي الحق إن ما عُزي إلى كوزيمو من تشجيع للإنجازات الفنية كان يفوق الوصف إذ هو رجل معروف عنه انكفاؤه على الأنشطة المالية، لكنه كان تلميذاً مُجداً لأفلاطون أسّس الأكاديمية الأفلاطونية الحديثة التي غدا لها تأثير فكري عميق، كما عهد إلى الفنانين من مختلف أنحاء أوروبا - حيث امتدت ثروته ونفوذه - بإنجاز الأعمال الفنية وشيّد بفلورنسا مكتبة تضم مخطوطات نادرة يؤمّها أدباؤها وعلماؤها يطالعون ويتدارسون ويناقشون ويترجمون. وبفضل سخائه أمكن لطائفة من جماعة الدومينيكان اتخاذ دير القديس مرقص بفلورنسا مقرّاً لهم، فأمر بإعادة بنائه لصالحهم على يد مهندّسه الخاص ميكلتزو، وكان من بين هؤلاء الرهبان الفنان المصوّر فرا أنجيليكو أي "الأخ الملاك" وهو الاسم الذي أطلقه عليه رفاقه لصلاحه وتقواه، فعهد إليه كوزيمو بتزيين جدران الدير بتصاويره الجدارية الشهيرة. وعلى الرغم من أن أعظم مصوّري ذلك العصر - وهو الفنان مازاتشيو - كان قد قضى نحبه منذ سنوات ست إلا أن غيره من أمثال فيليبوليبي أستاذ المصور بوتتشللي كانوا ماضين في ركاب كوزيمو ملبّين لطلباته. وقد استجاب كوزيمو لنصيحة الفنان دوناتللو فانبرى يجمع التماثيل الأثرية القديمة ويصفّها في حديقة دير القديس مرقص. وبتشجيعه النحّاتين المبتدئين على العمل بهذا الدير يكون كوزيمو قد أنشأ أول أكاديمية للفن منذ العهد

الكلاسيكي القديم، فلا غرابة إذا ما أجمع مجلس السنيوريا بعد وفاته عام ١٩٦٤ على منحه لقب "أبو الوطن" Pater Patriae .

كانت الأنظار والقلوب تتّجه في ذلك اليوم المشهود من شهر مارس إلى القبّة الجديدة الشاهقة التي تهيمن على المدينة خالعة عليها سمتها المميّزة، وكان برونليسكي قد أشرف على تشييدها منذ ستة عشر عاماً إثر عودته من رحلته إلى روما لدراسة مبنى البانثيون والآثار الرومانية القديمة. وقد بنى القبة فوق فراغ مثمّن الشكل يبلغ قطره اثنين وأربعين متراً على وجه التقريب، وترتفع قاعدة هذه القبة أربعة وخمسين متراً فوق مستوى سطح الأرض. وبجسارة منقطعة النظير دفع برونليسكي بثمانية ضلوع من زوايا المثمن الساند ثلاثين متراً لأعلى، والتقت هذه الضلوع عند قاعدة صف النوافذ المشعّة، ثم أضاف ضلعين ثانويين مدفونين في البناء بين كل ضلعين رئيسيين ليصبح عدد الأضلاع أربعة وعشرين ضلعاً. وبعد أن عزّزها بدعامات ومشابك حديدية عند النقط الحساسة أدى هذا النظام الإنشائي دور الدعامة اللازمة لحمل الأجزاء المبنية بالطوب والحجر في القشرتين الداخلية والخارجية للقبة. وإذ كان هذا الإنشاء في حقيقته قبواً بوطياً مثمّن الجوانب، إلا أن إخفاء العناصر الوظيفية ثم العناية بالتصميم الخارجي كان هذا وذاك مما عزاه إلى طراز عصر النهضة، وهكذا استخدم برونليسكي مبادئ عمارة العصور الوسطى مع احتفاظه بالمظهر الخارجي للطراز الكلاسيكي الرصين الوقور.

وبدأ الحفل الديني البابوي لتدشين الكنيسة بعد أن أسبغ البابا بركته على وردة من الذهب صاغها أمهر صيّاغ فلورنسا لتقديمها في

هذه المناسبة إلى مريم العذراء بوصفها "ملكة السموات" وجاء في الإهداء أنها موقوفة على "سانتا ماريا دِلْ فيوري" أي مريم الزهراء. وما أروعها من إشارة تتفق وتلك المناسبة الخالدة، فلقد اشتقّت المدينة اسمها من كلمة "فلورا" أي الزهرة، الأمر الذي جعلها اسماً على مسمى، فهي مدينة الأزهار Fiorenza. وقد جرت مراسم تدشين الكاتدرائية يوم أحد القيامة في ٢٥ مارس عام ١٤٣٦، ووقع اختيار البابا على هذا اليوم بالذات لأنه تصادف حلوله مع عيد بشارة العذراء مريم. وبلغت الموسيقى التي كُتبت خصيصاً لهذا الحفل أسمى آيات الرفعة والسمو، فعلى حين ألف عازف الأورغن بالكاتدرائية أنطونيو سكوارتشيالوبي وأستاذ الموسيقى الخاص ببيت آل مديتشي مقطوعة القدّاس الكبير، كتب جيوم دوفاي عضو جوقة المنشدين البابوية موتيت التكريس. ويصف الحفل شاهد عيان هو جيانوتزو مانيتي قائلاً: "كانت تتقدم الموكب البابوي الفخم فرقة كبيرة من عازفي الآلات الوترية ونافخي الأبواق، يحمل كل موسيقي آلته في يده، مرتدين حُللاً من الأقمشة المطرّزة بالقصب الزاهي، تليهم جوقات المنشدين الذين كانت أصواتهم ترتفع بمقطوعات تنطوي على توافق هارموني جليل يخال معها المستمعون أنها تنحدر من بين شفاه الملائكة... وحين تحين وقفات الغناء المعهود كانت آلات الترومبيت تشارك المجموعة، وتشترك أصوات الأورغن والترومبون الوقور مع أصوات الأبواق التي تنشر جو الاحتفال مع أنغام الوتريات الرنانة فضلاً عن هدير جوقات المنشدين الضخمة تدوّي كلها لتغمر أنحاء الكاتدرائية بأنغام رائعة ذات تأثير شامل عميق. لقد استثيرت كافة إحساساتنا السامية، تارة بالإنصات إلى

أعذب الأغاني وأرق الأصوات، وتارة أخرى بينا نستاف أزكى العطور، وتارة بمشاهدة شتى ألوان الزينة المبهرة. وفي ختام القدّاس كانت كل أنحاء البازيليكا تردّد هذه الألحان التي يجللها التوافق والتناغم، متجاوبة بأصداء هذه الأصوات الهادرة الصادرة من مختلف الآلات حتى بدت وكأنها هابطة من السماء".

وعلى الرغم من اتفاق كل شهود العيان لهذا المشهد التكريسي للكاتدرائية بأنه بداية عهد جديد، إلا أنه لم تكن ثمّة قطيعة فاصلة مع العصور الوسطى، فلقد جاءت الكاتدرائية نفسها وفق الطراز القوطي اللاحق، كما شُيّدت قبة برونليسكي بوسائل التقبيةالتقبية هي التسقيف بعقود حجرية متراصة متجاورة. القوطية. ومع ذلك لم يكن الطراز القوطي الإيطالي معبّراً بأية حال عن سمة الحركة الرأسية والشموخ إلى أعلى المألوفة في بلاد الشمال كما أسلفت، وكانت قبة برونليسكي على وجه اليقين هي الأولى من نوعها منذ العصر الكلاسيكي القديم من حيث ضخامتها. ولم تكن القباب الأصغر حجماً والمشيدة فوق تقاطع المجاز الأوسط مع المجاز القاطع أمراً غير مألوف في توسكانيا، وهو ما نتبينه من إلقاء نظرة فاحصة على الكاتدرائية القريبة منها في بيزا. ولكن على حين يدخل تخطيط قبة برونليسكي ضمن تقاليد الطراز القوطي نلاحظ أن الاهتمام الجديد انحصر في رقّة الخطوط وفي الشكل الخارجي، ولا يجوز أن نغفل شأن الدور الذي لعبته "موتيت" دوفاي التي عبّرت بلا مواربة عن حس دنيوي تام في مجال الموسيقى الكنسية، لأن دوفاي لم يكترث كثيراً بأن ينطوي نصّه الموسيقي على ما يعبّر عن

التقوى بقدر اهتمامه بصياغة النسب الرياضية كي تتوافق في سلاسة مع البناء الموسيقي.

ولا يفوتنا كذلك ونحن في مجال الحديث عن العمارة الفلورنسية الإشارة إلى اثنين من المباني الرسمية العامة، أحدهما هو قصر "بارجيللو" الذي شيّد عام ١٢٥٦ ليكون مقرّاً لإقامة حاكم المدينة وتحول الآن إلى متحف للمنحوتات الفلورنسية وكان يضم إلى جوار ذلك قاعات اجتماع الهيئة الحاكمة وسجناً وبرجاً وفناء، وتخلّلت جدرانه مزاغل لإطلاق النيران. والمبنى الثاني هو القصر العتيق "بالأتزوفيكيو" الذي شيّد عام ١٢٩٨ ليكون داراً للبلدية. على أنه قد يسهل علينا إدراك هذه الروح المعمارية الجديدة من التطلّع إلى المصلّى الصغيرة لأسرة باتزي أكثر من محاولتنا إدراكها من تأمل القبة الضخمة للكاتدرائية، إذ تتجلّى إمكانات المهندس المعماري في مجال تصميم المباني ذات النسب الصغيرة أكثر مما تتجلى في المباني الضخمة التي ينصرف اهتمام المعماري فيها إلى مشاكل الإنشاء المعقّدة. وتبدو في هذه المصلّى بوضوح الثمار التي جناها بورنليسكي من دراسته للمباني الرومانية القديمة، فباستثناء تقبية رواق المدخل والمصلى من الداخل يكاد الانفصال يكون تاماً عن التقاليد القوطية، كما أعانت المسافات المتناسقة بين أعمدة رواق المدخل، ومعالجة الجدران بطريقة مبتكرة وكأنها أسطح منبسطة، والتوازن الدقيق بين العناصر الأفقية والرأسية على جعل تصميم برونليسكي لهذه المصلى "النموذج الأصلي" لطراز عصر النهضة. ويؤكد النضد Entablature النّضُد أو التتويجة هو جزء المبنى الذي يعلو تيجان أعمدة الطرز الكلاسيكية، ويتكون من

عناصر أفقية ثلاثة هي العتب Architave الذي يحمل الأفريز Frieze، والطنف أو الكورنيش الذي يحتوي الواجهة المثلثة Pediment أو حشوة العقد Tympanum (م.م.م.ث). الأثر الكلاسيكي في هذا المعمار بشكل واضح، كما أن الزخارف الحلزونية المتماوجة في جزئه الأعلى مقتبسة مباشرة عن زخارف التوابيت الرومانية القديمة، وفيما عدا ذلك جاءت معالجة التفاصيل الرومانية متحررة تماماً. ويكشف الحفر الرقيق على تيجان الأعمدة الكورنثية والأعمدة الملتصقة وغيرها من التفاصيل الأخرى عن أثر الفترة التي قضاها برونليسكي يتدرب على صياغة الفضة فبقيت نابضة في طوايا نفسه. ويكاد داخل مصلى بانزي يتفق وما تحمله الواجهة، كاشفاً عن التأثير الكلاسيكي الروماني في تشكيل الفراغ الداخلي، كما زال كل أثر للتقشّف المعهود في الطراز القوطي. ولم نعد نحسّ مع دخولنا هذه الكنيسة تلك العتمة التي تغمر جو الكاتدرائية القوطية، بل نحسّ جوّاً نديّاً منعشاً مبعثه الجدران ذات الأعمدة الملتصقة. وثمّة أُطُر حجريّة ملوّنة تقسم فراغ أسطح الجدران والسقوف إلى وحدات هندسية تشدّ انتباه المشاهد، فإذا الغموض يتلاشى وإذا الإحساس باللاتناهي الملازم للطراز القوطي ينقشع ويحل محلهما الوضوح الذي يتسم به الشكل الرياضي والاتجاه العقلاني المميّز لعصر النهضة. أما القاعة القائمة الزوايا فقد تلفّعت بأقبية أسطوانية عرضية وقبّة بيزنطية تغطي الفراغ المربّع الأوسط. وهكذا يتبيّن لنا لما كان لعنصري الوضوح والبساطة اللذين اتسم بهما تصميم مصلّى باتزي من أثر بالغ خلال عصر النهضة. كما اتخذت الوحدة التي اتسم بها الفراغ الداخلي تحت القبة

والقبوات نموذجاً للكنائس ذات المساقط المركزية التي شادها ألبرتي وبرامانتي وميكلانجلو فيما سوف يجيء وشيكاً.

وعندما عقد كوزيمو مديتشي العزم على تشييد مسكن جديد لإقامته رفض تصميم القصر الفخم الذي عرضه عليه برونليسكي قائلاً: "إن الحسد نبات لا ينبغي ريّه"، وآثر تصميماً أشد تواضعاً وأقل لفتاً للأنظار كي لا يثير حفيظة قومه، هو الذي تقدم به ميكلتزو تلميذ برونليسكي وأصبح يسمى "قصر مديتشي - ريكاردي" بعد أن اشترته أسرة ريكاردي من آل مديتشي في منتصف القرن السابع عشر. وبعد الفراغ من تشييد المبنى إذا هو يشدّ الأبصار بقوّته الإنشائية وبذوقه الرفيع الذي يتفق مع ذوق رجل جليل الشأن واسع الثراء مثل كوزيمو. وتُعدّ أمثال هذه المباني امتداداً وتطويراً للمساكن الرومانية القديمة المتعددة الطوابق أكثر منها إحياء لها. وتجتذب العين في هذا المبنى الكتل الزخرفية فوق الفراغات المخصّصة للنوافذ، فضلاً عن الجدران الحجرية السميكة المخربشة الملمس في الطابق الأول التي لا تزال محتفظة بقدر من مظهر حصون القرون الوسطى الخشنة الطابع. وما تكاد عين المشاهد ترتفع نحو الجزء العلوي من القصر حتى يلحظ للتو المظهر الحضَري للطابقين الثاني والثالث، كما تتجلّى له العناية المفرطة بالكرانيش الأفقية الناتئة الفاصلة بين الطوابق المتعدّدة على مستوى سطح المبنى والتي تتعارض مع معمار العصور الوسطى بما تضم من حليات معمارية. وإن كانت ثمّة إشارة إلى التقاليد الكلاسيكية لافتة للنظر فهي العقود نصف الدائرية التي تعلو النوافذ، مع ملاحظة أن الجبين المثلث الذي يعلو نوافذ الطابق الأدنى هو إضافة لاحقة. وما من

شك في أن التفاصيل المتنوّعة مثل الأعمدة الصغيرة الدقيقة في نوافذ الطابقين الثاني والثالث، والحليات الزخرفية على شكل البيضة واللسان، وسلسلة الزخارف المسننة في إفريز الكورنيش تندرج ضمن إطار الطراز المعماري لعصر النهضة.

على أن الاهتمام بالنزعة الكلاسيكية يتجلّى بوضوح في فناء القصر الذي تحيط به الغرف والقاعات، كما هي الحال في أفنية بيوت مدينة بومبي الرومانية ذات الأروقة حيث يربط الفناء والدرج أقسام البيت المختلفة، كما هي الحال أيضاً في "الأتريوم" أو الصحن الرئيسي بالبيت الروماني. وتلفتنا الحليات البديعة فوق الإفريز الذي يعلو أروقة الفناء، يأتي على رأسها شعار أسرة مديتشي الذي يتصدّر أيضاً أحد أركان المبنى الخارجية. ويتكون هذا الشعار من كرات حمراء فوق أرضيّة ذهبية قيل إنها تحوير لشكل أقراص الصيدلي الطبية إشارة إلى أن لفظة مديكو [مديتشي] أي طبي تنم عن أن مهنة أسرة مديتشي فيما مضى كانت الطب. وجرياً على عادة متحذلقي القرن الخامس عشر صار تفسير هذه الكرات تفسيراً كلاسيكياً أيضاً بأنها التفاحات الذهبية التي تحرسها بنات التيتان أطلس "الهسبريديس ساعدت الهسبريديس الأفعوان لادون في حراسة التفاحات الذهبية التي قدّمتها جيا إلهة الأرض إلى هيرا ربّة القمر التي تزوجت زيوس كبير الآلهة. (م.م.م.ث). ". وحقيقة الأمر أن هذه الكرات كانت رمزاً لمصرف أسرة مديتشي، وغدت في عصرنا الحالي بعد تعديل شكلها تعديلاً طفيفاً وانخفاض عددها من ست كرات إلى ثلاث هي الشعار الدولي لمصارف الرهونات. والواقع أن رغبة كوزيمو في تشييد مبنى يوحي بالتقشّف في

مظهره الخارجي كانت ستاراً يخفي وراءه بذخاً غامراً، فما يكاد المرء يجتاز المبنى حتى يلمس للوهلة الأولى أن كل ما يضمّه قد أعدّ إعداداً فخماً يليق بالملوك والأباطرة حتى بات هذا القصر يعدّ أوّل وأغنى متحف في أوروبا على وجه الإطلاق، بصوره الجدارية الرائعة التي رسمها بينوتزو جوتزولي وبالتصاوير التي زيّن بها فيليبوليبي مصلّى القصر بالدور الثاني، وبالتماثيل البرونزية القديمة والمعاصرة المنتصبة في الفناء والحديقة، وبالنسجيات المرسّمة واللوحات المصوّرة المعلّقة على الجدران، وبمجموعات الحلي والجواهر والنقود من العصور القديمة ومن العصور الوسطى متراصّة في صواناتها، وبالتماثيل الدقيقة والأواني المعدنية النفيسة المصطفّة فوق الموائد.

النحت الفلورنسي

جيبرتي ١٣٧٨ - ١٤٥٥

وفي أعقاب الثراء الذي تمخّضت عنه تجارة الصوف المزدهرة في فلورنسا نظّم مجلس السنيوريا [السيادة] بالاشتراك مع نقابة التجارة في عام ١٤٠١ مسابقة لاختيار أفضل فنان يوكلون إليه صنع ضلفتي الباب الشمالي لمبنى معمودية الكاتدرائية. وكان الباب من البرونز على غرار باب الواجهة الجنوبية الذي أعدّه من قبل أندريا بيزانو، واشترطوا أن يحيط بكل لوحة شعار فلورنسا التقليدي وهو الزهرة الرباعية الورقات. وكان موضوع المسابقة المطروحة هو "إبراهيم يقدم ابنه إسحاق ذبيحة" [فداء إسحاق] الذي اختير لا لما ينطوي عليه من شحنة دينية مؤثّرة،

وإنما لأنه كان بالمثل اختباراً دقيقاً للفنان على تمثيل الأشكال المفعمة بالحركة، فعهد إلى ستة من أبرز المثّالين المشهود لهم بالمقدرة على تشكيل المنجزات المعدنية على رأسهم المهندس برونليسكي والمثال لورنزو جيبرتي Ghiberti بإعداد لوحة تجريبية تُصبّ فيما بعد في البرونز. وما يهمّنا هو المضاهاة بين لوحتي كل منهما لنكشف عن الفروق الهامة في تقنيتي الأستاذين. وعلى الرغم من أن كليهما كان ما يزال يجترّ بعض عناصر الطراز القومي وكأن كل لوحة منمنمة مصورة ضمن إحدى المخطوطات، إلا أن كلا منهما قد تناول موضوعه داخل الإطار المفروض بأسلوب جدّ مختلف. فعلى حين تناول برونليسكي كلّ شكل من أشكاله على حدة على غرار أشكال منبر نيقولو بيزانو حاول جيبرتي لمّ شمل التفاصيل المتناثرة في تصميم غاية في البساطة، فضلاً عن أنه أقدم على محاولة لم يجرؤ عليها واحد من منافسيه فصبّ المشهد كله في قطعة معدنية واحدة، بينما صبّ برونليسكي ورفاقه لوحاته في أشكال ومشاهد عدّة صار تثبيتها في أماكنها بالمسامير. وفي محاولة جيبرتي عملية الصب الشاملة الشاقّة كان لا مفر أمامه من مراعاة أصول "التكوين الفني Composition هو ضم مكوّنات العمل الفني في نسق ما، وتشمل هذه المكوّنات الأشكال والكتل ومساحات الظل والضوء.(م.م.م.ث). " الذي يوفّر لكل شكل الانسياب في ليونة والاندماج مع الشكل المجاور للحيلولة دون انفصال أو تشتّت أجزاء التكوين أثناء عملية الصبّ وبشرط أن يخضع كل تفصيل دقيق في ثنايا التكوين العام لما يكبره حجماً من أشكال، وبهذا اكتسب "التكوين الفني" بعد عهد جيبرتي نفس أهمية التفصلات وموضوع المشهد المصوّر.

وعلى حين عُني برونليسكي بما ينطوي عليه المشهد من طابع مثير، ضحّى جيبرتي بعنصر الإثارة الدارمية في سبيل الجمال الزخرفي. كذلك كان برونليسكي أقل تقيّداً بالفراغ المتاح فشكّل شخوصه شديدة البروز متجاوزة السطح تجاوزاً مُسرفاً، بينماً حرص جيبرتي على حصر الانتباه في بؤرة تشدّ البصر. وعلى حين جاء تشكيل قوام إسحاق في لوحة برونليسكي متعدّد الزوايا على نهج مفهوم النحت في العصور الوسطى جاء تشكيل قوام إسحاق في تكوين جيبرتي في رشاقة المنحوتات المتأغرقة التي لا تتوخى تصوير شخصية ذاتية بعينها، وشاع أن جيبرتي قد جسّم شكل إسحاق على غرار جذع تمثال كلاسيكي كان قد عثر عليه بالقرب من فلورنسا فاقتناه. وقد آثر المحكّمون لوحة جيبرتي على اللوحات الأخرى، وكان هذا الإيثار بمثابة إشارة مبكرة إلى ما سوف يطرأ من تطور على المنهج الجمالي في المستقبل، ومن ثم عكف جيبرتي على إعداد اللوحات العشرين للباب الشمالي والتي شغلت من حياته أربعاً وعشرين سنة، وقد فتن ميكلانجلو بجمال لوحات باب جيبرتي فدعاه كما أسلفت "بوابة الفردوس". على أنه مما خفّف من وقع الخسارة التي مني بها فن النحت باستبعاد برونليسكي أنها كانت من جانب آخر كسباً لفن المعمار. وقد جرى إعداد هذه اللوحات في محرف جيبرتي يعاونه جملة من المساعدين والتلامذة حتى بات في الإمكان الزعم بأنه بانتهاء جيبرتي من هذه اللوحات التي استغرقت معظم حياته كان كل مثّال من مثّالي عصر النهضة قد عمل إلى جواره بمحرفه وقتاً ما. ولم يكد جيبرتي يفرغ من لوحات الباب الشمالي حتى عهد إليه - دون مسابقة هذه المرة - بإعداد ضلفتي

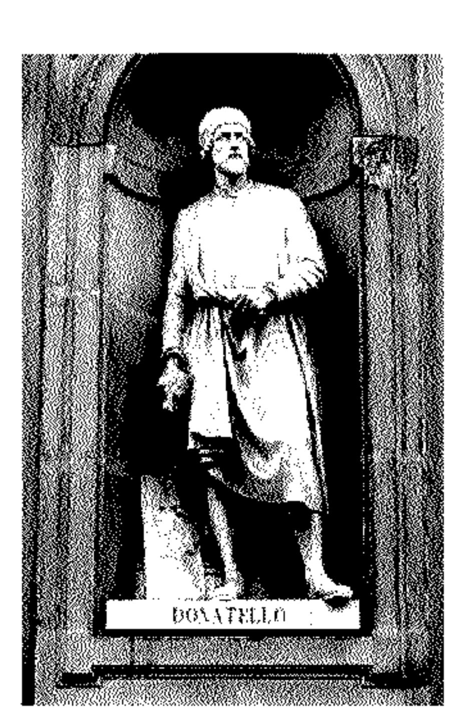
الباب الشرقي لمبنى المعمودية الذي أنفق في إنجازه الفترة من عام ١٤٢٥ حتى ١٤٥٢. وهكذا نرى أنه بعد أن كانت أبواب مبنى المعمودية في الماضي تصمّم لتناسب الوظيفة التي تؤدّيها فحسب غدت بعد إطاراً جذّاباً ومناسباً لاستعراض الزخارف البديعة. ويلفتنا أن جيبرتي قد تخلّى إلى غير رجعة عن إطار الزهرة الرباعية البتلات، إذ كان يعدّ لوحاته "تصويراً بالبرونز" فيقول شارحاً أسلوبه: "لقد حاولت محاكاة الطبيعة كي أصل إلى سرّ انعكاس المرئيات على حدقة العين، ثم نسّقتُ هذه الأشكال على مستويات مختلفة حتى تبدو القريبة منها للعين كبيرة والبعيدة منها أصغر حجماً نسبياً".

ويخيّل إلينا ونحن نتطلّع إلى لوحات الباب الشرقي أن جيبرتي قد أحال إزميل نحته إلى ريشة مصوّر، فقد أقدم في لوحة خلق آدم وحواء والخطيئة الأولى على محاولة جريئة لتطبيق قواعد المنظور قبل تطبيقه في فن التصوير المعاصر له بوقت طويل، فإذا هو يجسّم الشخوص في أمامية اللوحة بالنقش الشديد البروز متيحاً لها الاندفاع صوب المشاهد، بينما جسّم السحابة التي تحمل الملائكة في خلفية اللوحة بالنقش الخفيض حتى لتبدو وكأنها تتبدد في ثنايا الهواء الرهيف، على حين شكل التفاصيل الأخرى مثل حديقة جنّة عدن في منتصف اللوحة بنقوش متوسّطة البروز.

وعلى كلا جانبي اللوحات المحفورة غمر جبيرتي الضلفتين بمجموعة من التماثيل المنمنمة المكتملة متعاقبة مع رؤوس شبيهة بالتماثيل النصفية الرومانية، تضم الأنبياء العبرانيين والعرّافة سيبلاً [كويبيلي] الوثنية التي تنبّأت بظهور المسيح على ما يقال. ويعترف

جيبرتي في كتابه "التعليقات" Commentaries أنه قد حاول محاكاة الطبيعة على غرار فناني الإغريق القدامى وهو يشكّل النبات والحيوان فوق أُطر الأبواب. وكانت لعناية جيبرتي الفائقة بالتفاصيل المعدنية الرقيقة أن حظيت هذه الأبواب بمكانة مرموقة حتى اليوم في فن الصياغة. وإذ كان جميع المثّالين البارزين في فلورنسا أعضاء في نقابة الصيّاغ سرت تلك التقاليد التي أرسلها جيبرتي في فن الصياغة على مدى القرن الخامس عشر كله لا في صبّ لوحات الأبواب فحسب وإنما أيضاً في المنابر واللوحات الجدرانية وأطر النوافذ والأعمدة والأكتاف والكرانيش.

دوناتللو ١٣٧٧ - ١٤٤٦



تكشف لنا سيرة دوناتللو Donatello عن تناقض ملحوظ مع معاصره جيبرتي الأكبر منه سناً، فعلى حين تناول دوناتللو جميع المجالات الممكنة في فن النحت وقدم لكل منها نماذج نالت صيتاً ذائعاً، التزم جيبرتي إلى حد بعيد بتخصّصه. وقد تميّزت أعمال دوناتللو بتعدّد أساليبها على نحو ما يتضح من تماثيله ليوحنا المعمدان، كما لازمه

التوفيق على الدوام في تطويع موادّه لفنّه سواء أكانت من البرونز أو الخشب أو الرخام، ونحت التماثيل بنفس اليسر الذي حفر به النقوش البارزة على البرونز والرخام. وبينما اقتصرت معرفة جيبرتي بالنحت الكلاسيكي على النماذج المحلية وما أفاده من مطالعة كتابات فتروفيوس وغيره ارتحل دوناتللو بصحبة برونليسكي إلى روما لدراسة المنجزات الكلاسيكية العظمى، وكان لمزاجه الانفعالي العنيف وخياله الجريء المندفع أثر في نبذه ثرثره التفاصيل المعتمدة لدى الصيّاغ، ومن ثم اتسم فنّه بميسم العظمة المهيبة التي أزرت بعظمة جيبرتي حيث أصبحت بالقياس إليها لوناً من ألوان الحذلقة. وهكذا أفضت قدرة دوناتللو على التعبير الملحمي وطاقاته والهائلة وعنفه واندفاعه إلى أن تجعل منه السلف الحق لميكلانجلو.

انطلق دوناتللو مع صديقه برونليسكي إلى روما بعد أن خسر كلاهما مسابقة باب مبنى المعمودية الشمالي، حيث قاما بدراسة التماثيل والمعابد المتداعية واندفعا يقيسان نسبها، بل حاولا تصوّر كيفية ترميمها حتى خيّل لبعض معاصريهم أنهما كانا في الحقيقة يسعيان إلى الوقوع على كنز من النقود الرومانية المدفونة. وبهذا يمكن أن نعد كلّاً من دوناتللو وبرونليسكي أول علماء الآثار في عهد النهضة، فقد فتحت مكتشفاتهما الباب على مصراعيه للابتكارات التي تسللت إلى الأساليب الفنية. ويعد دوناتللو أعظم مثّال في دائرة برونليسكي دون منازع، وكان أكبر سناً من المصوّر مازاتشيو، وعلى غراره كان يسعى إلى استبدال الملاحظة الدقيقة للطبيعة بما جرى عليه أسلافه، فلم يكن عباقرة فلورنسا في مطلع القرن الخامس عشر راضين عن تكرار

الأساليب القديمة المتداولة في القرون الوسطى، كالإغريق والرومان الذين كانوا موضع إعجابهم عكفوا في مراسمهم ومحارفهم على دراسة الجسد البشري. وقد حظي دوناتللو بشهرة ذائعة خلال حياته، فدعته المدن الإيطالية الأخرى مثلما دعوا جوتو الذي سبقه بقرن من الزمان ليضيف بدوره إلى جمالها. وكانت أشكاله على نهج أشكال مازاتشيو خشنة ذات زوايا، وإشاراته وإيماءاته عنيفة معبّرة لا تنطوي على أية محاولة لتلطيف أو تخفيف ما قد ينمّ عنه الموضوع الممثّل من عنف أو قسوة أو ظلم.

وتمثال دوناتللو المسمّى "لوزوكوني" أو الأصلع واحد من سلسلة التماثيل الرخامية التي أعدّها لكاتدرائية فلورنسا وبرج أجراسها الذي عهد إليه بتنفيذه عام ١٤٢٤. وقد صمّم التمثال كي يستقر في كوّة بالطابق الثالث من برج الأجراس ليراه الناس على ارتفاع ستة عشر متراً ونصف من سطح الأرض. لذلك لم يغب عنه أن يشكّل أطواء الثياب وأخاديد الوجه بعمق حتى يتبينها الرائي من موقعه الأدنى مع الضوء، وقصد دوناتللو أن يقدم تمثالاً قوي التعبير لا مجرّد شكل جميل، فتعمّد إبراز عظام الشخصية الضخمة المنحوتة وعضلات ذراعيه المفتولين وحركة الرسغ الأيمن المتقبّضة والجهد البادي على أوتار العنق والحدة المرتسمة على الوجه. وما تزال شخصية صاحب التمثال مجهولة وإن تردّد أنه تمثال إما لحبقوق الذي عُرف بصلعته وإما لإرميا. وفي كل الأحوال هو تمثال لنبي عبراني يضرم صدره بنار الإيمان وخشية ربه، نبي من ذلك النوع القادر على الصيام شهوراً في الصحراء أو الانعزال وحده فوق قمة جبل أو إلقاء مواعظه المثيرة وهو واقف في كوّته يثير

مشاعر الجماهير الضالة الغافلة ويحثّهم على الندم ويطالبهم بالتوبة. ويسترعي انتباهنا التأثير الكلاسيكي في مكاسر العباءة التي هي في واقع الأمر محاكاة طبق الأصل للتوجا الرومانية التقليدية، وكذا في ملامح الوجه وفي صلعة الرأس التي تذكّرنا بنماذج "البورتريه" الروماني. وبهذا التمثال نجح دوناتللو في خلق شخصية إنسانية فريدة فذّة دون أن يحذو حذو النماذج التقليدية. ويدلّ الاسم الذي اشتهر به هذا التمثال والذي أطلقه عليه أهل فلورنسا على رضاهم عن الأوصاف التي ارتضاها دوناتللو لهذه الشخصية الصلعاء.

كانت أجسام دوناتللو تنطوي على طاقة عنيفة مكبوحة، وكانت أكثر موضوعاته تدور حول أبطال من الشباب اشتهر عنهم مقاومة البطش والطغيان بمفردهم كيوحنّا المعمدان وجوديت (يهوديت) وهي تحزّ عنق هولوفرنيس والنبي داوود. وكان تمثال داوود الذي ينتصب وحده بخوذته المزيّنة بالزهور في فناء قصر مديتشي أو تمثال عار طليق الحركة نُحِت في الغرب منذ العصر الكلاسيكي.

وتسري في عروق هذا التمثال شاعرية رقيقة لم تظهر في تمثال "الصلع" على الرغم من أنه يرجع إلى نفس الفترة التي أعدّ الفنان خلالها التمثال الأخير. وقصد دوناتللو أن يشكّل هذا التمثال ليشاهده الناس من جميع الزوايا، خارجاً بذلكَ على تقاليد التماثيل القوطية التي تنحت بغرض وضعها داخل الكوى أو لمجرد أن تكون حلية معمارية في المبنى. ويقف داوود في وضعة الواثق بانتصاره على خصمه جالوت، تقبض يده اليمنى على سيف وتمسك اليسرى بحجر، كما يوحي الوقار الكلاسيكي الطاغي على التمثال ووضعته وتجسيمه بتأثير النماذج

المتأغرقة على دوناتللو. وثمة لمسات واقعية في الخوذة الشبيهة بقلنسوة الرعاة التوسكانيين تلقي على الوجه ظلّاً كثيفاً، كما تبرز خطوط الجسم بوضوح فتعكس بدورها شدّة مراس الفتى. على أن المفاجأة الرائعة التي تجلّت في هذا التمثال هي التجديد الذي أتى به دوناتللو واحتذاه غيره من بعده خلال عصر النهضة، وأعني به تحويل الملك العبراني إلى إله إغريقي، ولم لا وقد كان داوود في شبابه وسيماً جذاباً، وعلى نهج أبوللو قضى أول ما قضى على خصم مهول مرعب تحقيقاً لهدف نبيل، فضلاً عن أنه كان على غراره راعياً للشعر والموسيقى؟ وكانت صورة داوود المألوفة في فنون العصور الوسطى هي صورة الشيخ المسنّ الملتحي المتوّج وهو يعزف على القيثارة أو يقرع الأجراس الموسيقية، وإن لم تندثر صورة داوود الشاب تماماً، إلا أن خيال دوناتللو العبقري الجامح هو الذي رآه في صورة إله كلاسيكي ليس هو أبوللو بقدر ما هو ديونيسوس غلاماً، بابتسامته الحالمة ووضعته اللدنة. وتكاد رأس جالوت الملقاة تحت قدميه تكون هي رأس الساتير القديمة التي طالما رأيناها من حول ديونيسوس في تماثيله. ولا شك أن دوناتللو قد وقع بصره على أحد هذه التماثيل فزاوج بينها وبين أحد تماثيل أنتينوس الوسيم صفيّ الإمبراطور هادريانوس. غير أن هذه المصادر الكلاسيكية الواضحة التي أوحت إلى دوناتللو بتمثال داوود لا تنزع عنه كونه إنجازاً مبتكراً غير مسبوق في فنون تلك الحقبة. ومع ذلك فحتى نهاية القرن الذي ظهر فيه بقي تمثال داوود غريباً على الذوق الجاري المتعارف عليه، كما كان مختلفاً كل الاختلاف عن سائر منجزات دوناتللو نفسه التي برز فيها نحّاتاً ينزع إلى التعبير الدرامي عن

المواقف الإنسانية والعاطفية أكثر مما يعنى بكمال الجسد الإنساني. ورغم ذلك نحسّ أنه قد اهتم في تمثال داوود مثل أي فنان يوناني من القرن الرابع ق.م. بذلك التماسك بين أعضاء الجسد وبالانتقالات بين أحدها والآخر، وهو ما يضفي على أجساد الفتيان الجاذبية الحسية.

على أن خروج دناتللو على قانون النسب الكلاسيكي جليّ في غير حاجة إلى دليل، فلقد جسّد في تمثاله فتىً حقيقياً اتخذه نموذجاً يضيق صدره عن اتساع صدور النماذج اليونانية كما تبدو أجنابه أشدّ ما تكون محاكاة أمينة للواقعية، والراجح أن نموذجه كان أصغر سناً من الفتيان الإغريق الممثلين في التماثيل الكلاسيكية. وحتى إذا تجاوزنا عن هذه الفروق العرضية فثمّة فارق جوهري في التكوين البنائي نفسه، ففي تمثيل العُري الكلاسيكي يعلو البطن النمطية التشكيل دائماً صدرٌ مستطيل مسطّح بعض الشيء هو ما سبق وصفه "بالدرع الجمالي"، على حين غدا الخصر في تمثال داوود بل وفي معظم أجساد عصر النهضة العارية بؤرة الاهتمام التشكيلي وعنه تتفرّع كافة مسطّحات الجسم الأخرى، أو أنه كما أسلفتُ المركز الأوحد الذي تشعّ منه محاور متعدّدة. ومع ذلك فنادراً ما لاحظ معاصرو دوناتللو هذا الاختلاف في النسب والتكوين البنائي، بل لم يسترع انتباههم غير عودة ظهور الإله الوثني على يديه، حتى قيل عنه وعن برونليسكي إنهما من أعادا اكتشاف أسرار العالم القديم التي يأتي في مقدّمتها سرّ جمال الجسد الإنساني.

وثمّة أسباب عدّة لتفسير ظاهرة انقضاء نصف قرن قبل ظهور تمثال شبيه بتمثال داوود، أوّلها الردّة إلى القوطية التي ظهرت بفلورنسا

في منتصف القرن الخامس عشر عندما شاعت بدعة نسجيّات الحائط الزخرفية المرسّمة واللوحات المصوّرة المفرطة التنميق الوافدة من الأراضي الواطئة في أعقاب نزعة البطولة الإنسانية التي مهّد لها كل من دوناتللو ومازاتشيو. وثانيهما هو المزاج القلق المتوارث بين الفلورنسيين الذي جعلهم يتّجهون بعيداً عن النموذج الأبوللوني المجسّد للسكينة والوقار نحو النماذج المضطرمة بالحركة الجيّاشة. وهكذا غلب على أعظم فناني الجسد العاري في القرن الخامس عشر وهما بولا يولو وبوتتشيللي الاهتمام بتجسيد الطاقة في عنفوانها، فتارة يصوّر بولا هرقل وهو يصارع خصمه وتارة يصور بوتتشيللي ملاكاً محلّقاً في الفضاء، باستثناء مرة واحدة صوّر فيها جسداً عارياً للقديس سباستيان تغمره السكينة.

ويزهو هيكل بازيليكا دل سانتو "أي القديس" في بادو بما يزيّنه من نقوش دوناتللو البارزة على البرونز التي جاءت على قدر كبير من البراعة والجمال والرقّة سواء في تمثيله لرموز أصحاب الأناجيل الأربعة أو للملائكة يعزفون على الآلات الموسيقية المختلفة.

وثمة تمثال خشبي أنجزه دوناتللو عام ١٤٥٤ لمريم المجدلية قد يبدو لنا بعيداً كل البعد عن مُثُل عصر النهضة حتى يخيل إلينا لأوّل وهلة أنه ردّة إلى تماثيل "التعبّد الفردي" القوطية على غرار تمثال العذراء الأسيانة، ولكنّا ما نلبث أن نفطن إلى أن الملامح المطموسة لمريم المجدلية تعكس وجهة نظر دوناتللو الدينية التي نلحظها في أعماله المبكرة مثل تمثال "الأصلع" [زوكّوني] الذي أنجزه عام ١٤٢٣ ومن ثمّ فهو ليس ردّة إلى القوطية السالفة، فإن أثر ذاتية الفنان في هذا النمط الذي ابتدعه

بِأَخِرَةٍ يؤكّد ما شاع عن دوناتللو باعتباره رائد العبقريات الفذّة بين فناني عصر النهضة.

أما تمثال دوناتللو الشهير المعروف باسم الفارس جاتّاميلانا Gattamelata أحد قادة جمهورية البندقية فهو أوّل تمثال من البرونز بمثل هذه الضخامة منذ عصر الإمبراطورية الرومانية وينتصب بمدينة بادوا حيث عمل دوناتللو خلال عشرة أعوام بين ١٤٤٣ و١٤٥٣. وما من شك في أنه استوحى تصميم هذا التمثال من تمثال الإمبراطور ماركوس أوريليوس الذي شاهده دوناتللو ممتطياً صهوة جواده أثناء رحلته إلى روما. وأغلب الظن أن دوناتللو قد شكّل جواده على غرار الجياد المنتصبة فوق مدخل كنيسة القديس مرقص بالبندقية القريبة من مدينة بادوا، والتي يرجّح أنها ترجع إلى عهد نيرون. وثمّة لمسات كلاسيكية أخرى نتبيّنها في الصدرية المدرعّة القصيرة على غرار الصدريات العسكرية الرومانية وكذا في التكوين الفنّي العام. وقد راعى الفنان الناحية التشريحية في جسد الجواد إلى حدّ كبير، فتناول المستويات المتفاوتة لإهاب الجواد وللسرج الجلدي والدرع المعدني بحذق وإتقان شديدين فبلغت جميعاً روعة الإتقان.

أنطونيو بولايولو مثّالاً (١٤٢٩ - ١٤٩٨)

وعندما أشرف القرن الخامس عشر على نهايته كان المثّالون قد اهتدوا إلى اتجاهات جديدة في فن النحت وتغلّبوا على مشكلات الوضعات وتمثيل الحركة، فأنفق أنطونيو بولايولو Pollaiulo حياته في دراسة الجسم البشري وهو في أشدّ حالات حركته تطرّفاً، بعد أن سيطر

عليه شغفه بالاتجاه العلمي خاصة فيما يتصل بتشريح الجسم البشري، وقام بنفسه بتشريح العديد من الجثث لدراسة تكوين العضلات وتركيب العظام. وكان قد أمضى فترة التدريب والمران مع أشقّائه في محرف أبيه الصائغ، ونال شهرة عريضة لتفوّقه في صناعة التماثيل الصغيرة من البرونز. وتمثّل المجموعة البرونزية الدقيقة لهرقل وأنطاوس اللحظة التي استطاع خلالها البطل الأسطوري هرقل أن يقضي على خصمه الليبي المارد أنطاوس - الذي كانت قوّته كما جاء في الأسطوره تتجدّد عن ملامسته الأرض - برفعه عنها. وكانت أساطير هرقل التي تتحدّث عن أعماله البطولية من أنسب الموضوعات التي يمكن أن يطرقها بولايولو كي يكشف عن التركيب العضلي المفتول للإنسان أثناء صراعه. ونرى أنطاوس يقاوم هرقل وقد تملّكه اليأس لتخليص نفسه من قبضته الملتفّة حول وسطه، ولا يفوتنا أن نلحظ أوتار عضلات ساقي هرقل المشدودة بينما تحمل ثقل جسمه فضلاً عن جسم خصمه. كذلك قدّم بولايولو مجموعة من اللوحات المصوّرة عن أعمال هرقل الاثني عشر الخارقة، تعدّ كمثيلاتها من تماثيله البرونزية دراسات مُثلى في توتّر العضلات المحتشدة بالطاقة الجبّارة، وعمّا يكابده الجسد من نضال وإجهاد.

فيروكيو مثّالاً (١٤٣٥ - ١٤٨٨)



كان أندريا دي ميكيليتشيوني المعروف باسم فيروكيو Verrocchio والمعاصر لبولايولو والأصغر منه سنّاً هو المثّال الرسمي لأسرة مديتشي، فصمّم لها أعمالاً عدّة بدءاً من معدّات مواكب المهرجانات إلى تماثيل الشخصيات النورانية مثل تمثال "داوود" المحفوظ بالبارجيللو، إلى ضريح كوزيمو عميد الأسرة، وعلى غرار دوناتللو كان يعمل من وقت لآخر خارج فلورنسا. وكان عند وفاته في عام ١٤٨١ على وشك الانتهاء من تمثال لبارتولوميو كوليوني القائد الفارس الذي نزل عن ثروته كلها لجمهورية البندقية التي أخلص طوال حياته في خدمتها مقابل أن يُقام له تمثال الفارس الذي كان يصبو إلى أن ينتصب وسط مدينته الأثيرة. وقد صوّره فيروكيو - كما كان كوليوني حقّاً في حياته - جنديّاً محترفاً بحركة كتفيه المتعجرفة ودفعة قدمه الواثقة في ركاب السرج وجواده المتبختر رمزاً لروح ذلك القرن وبأسه، وتبدو ملامحه مشحونة بالكبرياء مُسيطراً على جواده مثلما كان يسيطر على فرسانه في حياته. وعلى حين يبدو على تمثال جاتاميلانا لدوناتللو أنّ صاحبه قد حقّق انتصاراته بذكائه، يبدو على تمثال كوليوني لفيروكيو أنه كان يعتمد على بأس القوة وحدها. وعلى حين

كان فارس دوناتللو وجواده لا يوحيان بشخصية معيّنة كان فارس فيروكيو وجواده ينمّان عن شخصية بذاتها، تناولهما فيروكيو بعناية بالغة، فجواد كوليوني جواد من جياد المعارك قادر على حمل صاحبه المدجّج بشكّته الحربيّة المدرّعة الثقيلة وقد رفع إحدى ساقيه قلقاً مشرئباً إلى الانطلاق. وتنتمي تفاصيل السرج والعدّة الحربية من غير شك إلى طرز القرن الخامس عشر التي شكّلها فيروكيو في ثراء بالغ يعكس مهارته الفائقة في فن الصياغة الذي أخذه عن أبيه. ومن إنجازات فيروكيو التي تستحوذ على إعجابنا برقّتها ولطفها تمثال أحد ولدان الحب مع الدرفيل المحفوظ بفناء القصر العتيق بفلورنسا.

أسرة دللاروبيا

وفي فلورنسا ذاع صيت أسرة دللاروبيا Della Robbia في صناعة تماثيل الطين المحروق المطلية بالميناء. وإلى لوقا دللاروبيا (١٤٠٠ - ١٤٨٢) يرجع إبداع هذه التقنية مستخدماً مزيجاً من الزجاج المصهور وأوكسيد

الرصاص وإن احتفظ بسرّ هذا المزيج لنفسه لتزجيج تماثيله من الفخار. وكانت أطياف هذا المزيج الخضر والزرق والبيض والأرجوانية تضفي على منحوتاته صفة التماسك. وقد استمرّ العمل في محرف لوقا بعد وفاته على يد ابن أخيه أندريا دللاروبيا (١٤٣٥ - ١٥٢٥)، ثم بواسطة أبناء أندريا وهم لوقا الثاني

وجوفاني وجيرولامو دللاروبيا. وكان في ولع أندريا بما فيه سرد للأحداث ما جرّه إلى تطوير تقنية عمّه لوقا دللاروبيا فتجلّت منحوتاته في صفوف وشرائط من النقوش البارزة الملونة التى انتشرت انتشازاً واسعاً في كافة أنحاء إقليم توسكانيا، ومن أشهرها لوحات المنحوتات البارزة الملوّنة على مستوصف اللقطاء بفلورنسا، فإذا الطلبات تنهال على أسرة دللاروبيا من كافة المدن التوسكانية لشراء تماثيلهم ولوحاتهم ذات الأشكال الدقيقة والبسمات الناعمة والعيون الناعسة والمحاطة في الغالب بسماء زرقاء وبأكاليل الزهور (لوحات ١٥٧ أ، ب، ج، د، هـ، و). ومن بين النماذج البديعة لشرائط المنحوتات السردية تلك التي تعلو أروقة مستشفى مدينة بيستويا. وقد - أنجزها الإخوة - لوقا وجوفاني وجيرولامو دللاروبيا.

المراجع

(١)- روسكل، مارك (٢٠٠٣): **معنى تاريخ الفن** ، ترجمة فخري خليـــل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

(٢)- موري، بيتروليندا (٢٠٠٣): **فن عصر النهضة**، ترجمة فخري خليل، المؤســـــسة العربيـــــة للدراســـــات والنـــــشر

ريد، هربرت (د.ت): **النحت الحديث**، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

(٣)- مجموعة مؤلفين (٢٠٠٧): **الأمويون نشأة الفن الاسلامي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

(٤)- أيوب، ابراهيم (١٩٩٦): **التاريخ الروماني**، الشركة العالمية للكتاب

(٥)- داغر، شربل (١٩٩٩): **صناعة الزينة والجمـــال**، المركـــز الثقـــافي العربي

(٦)- البهنسي، عفيف (٢٠٠٠): **معجم العمارة والفن**، مكتبة لبنان ناشرون

(٧)- باونيس، آلن (٢٠٠١): **الفن الأوروبي الحديث**، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

(٨)- ايلينيك، يان (١٩٩٤) **الفن عند الإنسان البدائي**، دار الحصاد

(٩)- غريب، سمير (١٩٩٨) **في تأريخ الفنون الجميلة**، دار الشروق

فهرس المحتويات